الهيئة العامة لقصور الثقافة
ذاكرة الكتابة
ذاكرة الكتابة
116
ألف ليلة وليلة
سهير القلماوي
تقديم : د. طه حسين

ألف ليلة وليلة

دراسة

سهير القلماوى



سلسلة
ذاكرة الكتابة

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• ألف ليلة وليلة
• سهير القلماوى
• الطبعة الاولى
الهيئة العامة للكتاب
• الطبعة الثانية:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة 2010م
16,5 × 23,5 سم
• تصميم الغلاف: فكرى يونس
• رقم الايداع: ١٣٣٧٣/ ٢٠١٠
• الترقيم الدولى: 978 977 704 112 4
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: ١١٦ شارع امين سامى القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 27947891 (داخلى: 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

ذاكرة الكتابة (116)

تعنى بنشر أبرز الاعمال الفكرية والأدبية والنقدية التى طبعت فى بدايات القرن العشرين

ألف ليلة وليلة

دراسة

سهير القلماوي

تقديم

د . طه حسين

إلى أستاذى الدكتور طه حسين

تحية الإجلال والوفاء

من تلميذته

سهير القلماوى

تقديم

د. طه حسين(*)

هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة. وبراعتها تأتى من مؤلفتها أولاً فهى السيدة سهير القلماوى، وما أظن الناس فى حاجة إلى أن تعرف إليهم سهير القلماوى، فهى قد عرفت نفسها إليهم بأحاديث جدتى، وبما نشرت فى الصحف من فصول، وبما تحدثت إليهم به فى الراديو من مختلف الحديث، وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها، من قبل ذلك ومن وراء ذلك، بجدها فى الدرس ودقتها فى البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم.

والحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلا شديداً إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء. لذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما

(*) عميد الأدب العربى.

ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتسمع منهم وتتحدث إليهم، وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءًا من أدق أجزائه، وأشقها وأشدها عسرًا على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب "ألف ليلة وليلة". لم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشىء من التوفيق فى درسه. فسافرت إلى فرنسا وإنجلترا ولقيت فيهما من لقيت من الأساتذة المستشرقين، واختلفت إلى دروسهم واسترشدت بهم فى بحثها، وزارت المكتبات وجمعت لنفسها من هذا كله قدرًا صالحًا من العلم. ثم عادت إلى مصر فلم ترح ولم تسترح، وإنما مضت فى درسها لألف ليلة وليلة، جادة إلى أقصى حدود الجد، موفقة فى هذا الدرس إلى أبعد غايات التوفيق الممكنة، حتى أتمت هذا الكتاب وقدمته إلى كلية الآداب، ودافعت أمام لجنة الامتحان عن آرائها فيه، وعما اصطنعت من مناهج البحث، دفاعًا عرفته لها اللجنة حين ميزت رسالتها تمييزًا.

ثم تأتى براعة هذه الرسالة من موضوعها، فهو ألف ليلة وليلة. هذا الكتاب الذى خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قرونًا طوالا، والذى نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسلية، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسلية، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعًا صالحًا للبحث المنتج والدرس الخصب.

وقد أرادت سهير القلماوى أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين، وحاولت أن ترفع ألف ليلة وليلة أول ما ترفع من ذلك. وما من شك فى أنها قد كانت تتعرض لخطر عظيم جدًا: فمن الآثار الأدبية والفنية ما يفسده البحث ويضيع بهجته التحليل إذا لم يؤخذ هذا البحث والتحليل بما ينبغى من العناية والرفق، وإذا لم يكن الباحث ماهرًا متقنًا لصناعته. وكانت تتعرض لخطر آخر ليس أهون من هذا الخطر، وهو أن يكون بحثها جافًا مرهقًا لقارئه ككثير جدًا من أبحاث العلماء، ومن أبحاث العلماء حول ألف ليلة وليلة بنوع خاص. ولكن حسها الدقيق، وذوقها الرقيق، ومزاجها المعتدل، وطبعها المصفى، كل ذلك قد جنبها هذين الخطرين جميعًا، فلم تجئ رسالتها منفرة من ألف ليلة وليلة ولا صارفة عنه، وإنما جاءت مشوقة إليه مرغبة فيه؛ لأنها أظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر، وأظهرتها بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها. فتقرأ ألف ليلة وليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعاً. ولم تجئ رسالتها مرهقة لقارئها ولا شاقة عليه وإن أرهقت سهير وشقت عليها، وإنما هى كتاب من كتب الأدب يقرأ فى يسر ويجد فيه القارئ متاعًا للعقل والذوق جميعًا، يتنقل بين أبوابه المختلفة كما ينتقل فى نزهة بين قطع الرياض، ويجد هذه اللذة الغريبة التى تأتيه من ألف ليلة وليلة، هذا الكتاب الذى يحسه قريبًا منه بعيداً عنه، ومن هذا التحليل الذى يعتمد على العقل ويساير أدق مناهج البحث؛ فإذا القارئ يرضى بهذه القراءة حاجته إلى الأدب الخالص، وحاجته إلى العلم أيضاً.

ثم تأتى براعة هذه الرسالة من أنها بعد هذا كله دليل دقيق للذين يريدون أن يقرءوا ألف ليلة وليلة قراءة تعتمد على التروية والتفكير، فهى قد ألفت أشتاته وجمعت متفرقه ولاءمت بين أحاديثه المتنافرة المتناثرة؛ فإذا أنت تعرف أين تجد القصص الذى يتجه اتجاهًا دينيًا، والذى يتجه اتجاهًا خلقيًا، والذى يذهب مذهب التاريخ، والذى يعنى بالنقد الاجتماعى، إلى غير ذلك من الموضوعات التى صورها القصاص عن عمد مرة، وعن غير عمد فى كثير من الأحيان. ثم تبين لك الرسالة مذاهب القصاص فى تصوير ما يصورون من الأغراض، وتوازن بين هذه المذاهب، وتستعين بهذا كله، بين حين وحين، على تحقيق هذه الناحية أو تلك من نواحى التاريخ الأدبى، والتاريخ الأدبى الذى يتصل بالحياة الشعبية.

من كل هذه النواحى تستمد الرسالة ما وصفتها به فى أول هذا الحديث من البراعة، والشىء الذى لا شك فيه هو أنها من أجل هذا كله تحقق ما اشترطته نظم الجامعة فى رسائل الدكتوراه، وهو أن تدل على شخصية مبتكرة من جهة، وتفيد العلم فائدة محققة من جهة أخرى. والشىء الذى لا شك فيه أيضًا هو أن ظهور هذه الرسالة خطوة واسعة فى ترقية التاريخ الأدبى. فمن الحق أن تهنأ بها كلية الآداب، وأن تهنأ لها بها اللغة العربية، وأن تهنأ بها سهير القلماوى. وكل ما أتمناه هو أن تكون هذه الخطوة هى الخطوة الأولى لسهير فى درس الأدب الشعبى وألا تكون خطوتها الأخيرة.

مقدمة ودراسة

بقلم: د. نبيلة إبراهيم(*)

هذا كتاب سبق أن قدمه أستاذ الأساتذة "طه حسين"، فقال فى عبارته الاستهلالية: هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة.

ويحق لى أن أتساءل بعد أن مر أكثر من نصف قرن على هذا التقديم: وكيف يمكننى أن أقدم ما سبق أن قدمه أستاذ الأجيال، وأن أحل محله فى تقديم هذه الطبعة الجديدة لكتاب مازال بعد حتى اليوم من أهم من ألف، على المستوى العربى، عن ألف ليلة وليلة؟

لقد كان طه حسين مفتنًا بشخصية تلميذته النجيبة، سهير القلماوى، بجانبيها، الذاتى والعلمى. وهو لم يستطع أن يحجب قلمه عن التعبير عن هذا الإعجاب الشديد فى كل ما قدم به كتبها، إذ رأى فيها منذ بداية علاقتها به فى الجامعة المصرية، أنها تتمتع بشخصية قوية مستقلة، تعرف تمامًا، ومنذ زمن مبكر، الطريق الذى يوصلها لأن تكون سهير القلماوى.

(*)

وكان أول بادرة صدرت عن هذه الشخصية القوية المستقلة، أنها فاجأت أستاذها بعزمها على أن تبدأ سلمها فى البحث العلمى بدراسة الحكاية الشعبية للحصول على الماجستير. ويبدو أن الأستاذ انزعج لسماع هذا، إذ أنه من المتوقع فى هذه المرحلة العلمية الأولى وبخاصة إذا كان المشرف طه حسين أن تستعين الطالبة بأستاذها فى اختيار الموضوع. ويبدو أن نقاشًا جادًا دار بين الأستاذ والطالبة، الأمر الذى جعله يعدها بأن تدرس هذا الموضوع فى مرحلة الدكتوراه. يقول طه حسين: "والحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب، حتى أظهرت ميلا شديدًا إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت آنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء، لذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا آن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتسمع منهم وتتحدث إليهم، وتستعينهم على مهمتها الشاقة".

ويشير النص إلى أهم ما يميز شخصية سهير القلماوى: فهو أولاً يشير إلى إصرارها على أن تستقل بنفسها فى اختيار البحث الذى سوف يحدد مصيرها العلمى. وثانيًا: أن النص يشير كذلك إلى قدرتها على التحدى مسلحة بحجج علمية جعلت أستاذها طه حسين يرضخ لمطلبها. وإن أرجأه لفترة لاحقة على أن النص يشير قبل كل هذا إلى النظرة الجدية التى كان طه حسين يوليها

لدراسة الأدب الشعبى فالأدب الشعبى، ليس لأنه شعبى، يمكن لأى باحث أن يخوض فيه كيفما شاء، ومتى أراد، بل إنه يندرج فى منظومة من الدراسات التى يحتاج الباحث إلى التسلح بها من أجل الكشف عن العمليات المعقدة للتعبير الشعبى بصفوفه المختلفة.

وعلى كل، فقد سافرت سهير القلماوى إلى إنجلترا وفرنسا لعلم من الدراسات ما يفيدها فى دراسة ألف ليلة وليلة. لا بوصفها كتابًا مؤلفًا، بل بوصفها حكايات شعبية فى المقام الأول. وما إن شرعت سهير القلماوى فى الاطلاع على أبحاث المستشرقين الخاصة بألف ليلة وليلة حتى هالها هذا التكالب والتنافس حول موضوع واحد؛ وهو البحث عن الكتاب الأول الذى يعد أصلا لليالى العربية. وربما كان الدافع وراء هذا الاهتمام من قبل المستشرقين باكتشاف الكتاب الأول الذى تشعبت منه الليالى العربية وتضخمت حتى استقرت على الشكل الذى نألفه اليوم، ربما كان سلب الأصل العربى الإسلامى منها، وربما كان الدافع علميًا بحتًا. وسواء كان الدافع هذا أم ذاك، فإن الحوار الذى دار بين الباحثة والمستشرقين على صفحات كتابها كان ذا طابع علمى بحت ظلت تستوعبه الباحثة منذ أن أعربت لأستاذها منذ البداية، عن رغبتها الشديدة فى دراسة الحكاية الشعبية. تقول الباحثة: "كان أهم ما شغل بالهم البحث عن أصل ألف ليلة وليلة. وفى ذلك اتجه البحث ناحيتين مهمتين: الأولى هى محاولة اقتناء النسخ المختلفة لعلهم يصلون إلى الأقدم، فعثروا على نسخ مختلفة متعددة. والثانية هو البحث النظرى عما قد يكون أصلها".

ويعد الباب الأول من كتاب الباحثة تحت عنوان: "ألف ليلة

وليلة فى الشرق والغرب" يعد من أهم الأبحاث التى كتبت عن حكايات ألف ليلة وليلة، ولا يزال هذا البحث يتمتع بالجدة والعمق حتى بعد مرور ما يربو على سبعين عامًا على كتابته.

وترجع أهمية هذا الباب الذى يقع فى خمس وسبعين صفحة من القطع الكبير، إلى أنه يحتوى على أهم أبحاث المستشرقين الأوروبيين وغير الأوروبيين التى خاضت فى موضوع أصل كتاب ألف ليلة وليلة، وتفنيد الباحثة لكل رأى. وهو عمل فى حد ذاته استقصائى مرهق، وهو ما كان يخشاه أستاذها من أن يحيل الكتاب الشيق الممتع إلى نص علمى مرهق للقارئ. يقول طه حسين فى مقدمته للكتاب: "فمن الآثار الأدبية والفنية ما يفسده البحث ويضيع بهجته التحليل إذا لم يؤخذ هذا البحث والتحليل بما ينبغى من العناية والرفق، وإذا لم يكن الباحث ماهرًا متقنًا لصناعته". ويرى طه حسين أن سهير القلماوى قد تغلبت على هذا التخوف، بفضل حسها الدقيق وذوقها الرقيق ومزاجها المعتدل».

كما ترجع أهمية هذا البحث إلى أن صاحبته بفضل إفادتها العلمية المسبقة من قراءتها المتعمقة فى الأدب الشعبى والحكاية الشعبية، استطاعت أن ترد مزاعم المستشرقين التى حاولت أن تنتزع من كتاب حكايات ألف ليلة وليلة رونقه العربى الإسلامى برده إلى أصل فارسى أو هندى جاف، غافلين أن ألف ليلة وليلة هى من صميم القص الشعبى، الذى ينبغى أن يراعى فى فهمه وفهم أبعاده ما يلى:

أولاً: إن اللغة لا تصبح نصًا شعبيًا أدبيًا، إلا بعد أن تستقر فى شكل له وجهته الفنية التى تساعده على الانتشار والذيوع. وعندئذ نستطيع أن نتحدث عن النص الأدبى الشعبى.

ثانيًا: إن النص الشعبى لا ينتشر إلا إذا وافق ذوق الجماعة. وحيث إن الجماعة تكوين بشرى مستقر فى المكان والزمان، فإن النص الشعبى الذى تستقبله جماعة من الجماعات ثم تتبناه بحيث يكون له حضوره فى المناسبات التى تستدعيه، فإنه يكون ملكًا لهذه الجماعة، آيًا كان مصدره.

ثالثًا: إذا تجاوز النص الشعبى حدوده الزمانية والمكانية التى يكون قد نشأ فيها، إلى زمان ومكان آخر، فإنه يكون من المرونة بحيث يقبل التغيير من إضافة وحذف بحيث يكون قابلاً لأن يعيش فى زمن آخر ومكان آخر، أى أنه يصبح ملائمًا لذوق الناس فى الزمان والمكان الآخرين. تقول سهير القلماوى متسائلة عن كيفية تصور المستشرقين: إن النص الفارسى أو الهندى يبقى على فارسيته أو هنديته القديمة بين قصص أخخر عربى مشبع بالروح العربى، تقول: "وكيف نغفل مبررات هذا التلاعب القوية فى هذا الأثر؟ ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال: إن ذوق العامة فى العراق هو ذوقهم فى الشام أو فى مصر؟ ومن قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين؟ ومن قال إن ذوق العامة شىء محدد يمكن إدراك كنهه ورسم خططه الثابتة؟ لقد عاشت هذه المجموعة من القصص تؤدى غرضها الأول وهو إرضاء السامعين قرونًا متتالية يتحكم فيها ذوق السامعين، فلا يجد هذا التحكم من القاص أقل تحرج من التلاعب بالأصل بأقصى ما يمكن هذا التلاعب. ولقد ساعدت على هذا طبيعة الأثر نفسه. ألم يكن مجموعة من القصص المتفرقة لا وحدة لها ولا رابط لأجزائها؟ بحر خضم حدوده قصه الملك شهريار وزوجه شهرزاد ألقى فيه ما ألقى،

وأخرج منه ما أخرج، وعاش حرًا طليقًا فى هذه الحدود الفضفاضة، حتى جاء اهتمام الغربيين، فقيد من حريته، ونقل نصه من آذان العامة وأفواههم إلى المطبوعات والمخطوطات فى دور الكتب... ولقد ساعد هذا الإدخال وجود مجموعات كثيرة من القصص الشعبية المتشابهة يمكن أن تدمج فيها بكل يسر: مجموعات مترجمة عن الهندية أو الفارسية، ومجموعات مما روى فى اللغة العربية على أنه أخبار أو قصص قديمة ذكرت فى بعض مصادر التاريخ...".

لقد أرادت سهير القلماوى من خلال هذا النقاش مع المستشرقين، أن توجه البحث فى ألف ليلة وليلة وجهة علمية أخرى تعود على دراسة فن ألف ليلة وليلة بالفائدة المحققة، إذ أن الإلحاح وراء السؤال عن الأصل الهندى أو الفارسى فى ألف ليلة وليلة سيقف عند حدود الإجابة عليه فى أن ألف ليلة وليلة داخلها بعض القصص الهندى والفارسى. ولكن هذه الإجابة لم تقل أكثر من أن هذا القص الهندى والفارسى المنشأ والمبنى على فلسفاتهم وأديانهم كان معروفًا لدى العرب. وهذا ما أكده الكُتَّاب العرب أنفسهم عندما ذكر المسعودى أن كتاب "هزارأفسانه" أى "ألف حكاية" كان يعرف لدى العرب وأنه ترجم إلى العربية.

أما بالنسبة لفن ألف ليلة وليلة فلا ينفصل عن كونها تراثًا شعبيًا تقول الباحثة ولكن العنصر الفلكلورى فى الليالى قوى وشديد فهى تستمر فى النمو والتغيير على مر العصور، وهى قريبة من هذا الأثر الشعبى دائمًا. وكل ما أضيف إليها مما تمتع بكيان خاص من قبل هذه الإضافة، كان ذا صبغة شعبية ملحوظة". ولهذا ترى الباحثة أنه، "كلما ازداد علمنا بالفلكلور، أحسسنا أن الحدود الجغرافية لمواطن الأصول تتلاشى".

ومما لاشك فيه أن هذه العبارة الأخيرة تشى بأن سهير القلماوى كانت، بحسها العلمى الأصيل، قد أدخلت علم الفلكلور، ضمن دراستها وهى فى الخارج. فقد كانت هذه الدراسة قد نشطت فى ذلك الوقت. وكان ما عرف بالمدرسة الجغرافية التاريخية فى دراسة القص الشعبى تنشط فى جمع القص الشعبى من جميع أنحاء العالم لدراسته ومقارنته من زاوية تردد (الموتيف) الواحد فيها فى صور مختلفة وأشكال مختلفة لا بهدف تأكيد الأصل الأول جغرافيًا وتاريخيًا فحسب، بل بهدف إثبات أن الانتشار فى أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة من شأنه أن يغير النص تغييرًا كليًا وإن ظل الموتيف الأصلى يطل من كل منها. وهذا ما كانت سهير القلماوى تهدف إلى تحقيقه فى ألف ليلة وليلة وكما أنه كان الهدف من دحض مزاعم المستشرقين، الذين كانوا مدفوعين فى أبحاثهم بتأكيد الأصل غير العربى لألف ليلة وليلة. إنما كانت ألف ليلة وليلة تنتشر انتشار القص الشعبى، الذى يمكن أن يحتفظ بموتيفاته الأساسية مثل موتيف السحر أو موتيف الجن أو الحيوان، الذى يتكلم إلى غير ذلك من الموتيفات التى ترد فى القصص الشعبى فى جميع أنحاء العالم، دون أن يحول لتطويره وتغذيته بما يمكن أن ينمى فن القص فيه.

وترى سهير القلماوى أن ألف ليلة وليلة. بناء على تلك النظرية الفلكلورية، تكون قد مرت بثلاث مراحل أو أطوار: الطور الأول كانت فيه الحكايات تدور على ألسنة العامة وفى ذاكرتهم، وهى مرحلة فلكلورية بحتة. والطور الثانى وكانت هذه الحكايات تصل إلى الكُتَّاب والمدونين فى هذا العصر، وكانت حرفتهم أن يستفيدوا

من كل النصوص التى تصل إليهم شفاهة لتدوينها وإعمال الفكر فيها. ثم الطور الأخير وهو الذى استقرت فيه حكايات ألف ليلة وليلة فى مجاميع تتفق وتختلف فى كثير أو قليل.

وبهذا تكون سهير القلماوى قد ردت لألف ليلة وليلة اعتبارها بوصفها نصًا عربيًا صرفًا داخلته موتيفات وافدة، وهى موتيفات تظهر فى قص العالم الشعبى أجمع. وبهذا تكون أول باحث وضع ألف ليلة وليلة من حيث الدراسة الجادة فى مسارها الصحيح.

وكان من الطبيعى أن يوصلها هذا البحث العلمى العميق إلى الخطوة التالية له وهى البحث فى خصوصية ألف ليلة وليلة. فإذا كانت هذه الحكايات ميراثًا شعبيًا شأن أى ميراث شعبى آخر، فلما راجت وانتشرت أكثر من انتشار أى مجموعة قصصية شعبية أخرى، وما السر فى إعجاب العالم بها؟ فكيف نضع يدنا على خصوصيتها وكيف نحللها لنصل إلى مواطن أسرارها؟

هذه التساؤلات شغلت سهير القلماوى فى الباب الثانى الذى عنونته "تأليف الكتاب". وقد تطل علينا المفارقة لأول وهلة من هذا العنوان؛ فإذا كان النص الشعبى شفاهيًا فى المقام الأول، وهو يتغذى بهذه الشفاهية فنيًا وموضوعيًا إذ يظل دورانه يصقله إلى أن يصل إلى الصيغة المحكمة التى تساعده على الرواج وإعجاب الناس به وغرامهم به لفظًا ومعنى، فى حين أن التأليف يثبت على الورق بمجرد أن يفرغ منه صاحبه. فكيف إذًا أن تجمع ألف ليلة بين الشفاهة والتأليف. ولم يفت على سهير القلماوى أن تفك شفرة هذا الجمع بين الشفاهية والتدوين الذى يوجهه صيغة من صيغ التأليف على نحو ما. تقول سهير القلماوى:

"وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبى وجمهوره مخالف لتجاوب الأدب الراقى(*) وجمهوره. فمؤلف الأدب الراقى بينه وبين جمهوره شىء يخرج عن سلطانه وسلطانهم نستطيع أن نسميه قواعد الفن. وبينه وبين جمهوره شىء يخرج عن الفتور؛ لأنه يلقاهم إمّا من خلل المطبعة فى هذه العصور، أو من خلل مجالس الجد والمناسبات فى العصور القديمة. ولكن مؤلف الأدب الشعبى ينغمس فى جمهوره انغماسًا قويًا، وهو قطعة منهم، لا يهم أن يُعرف ولا يهم أن ينسب الأدب إليه، كل همه أن يرضى السامعون وأن يطربوا، فأدبه يدوم ما رددوه وما استمعوا إليه فإذا ما صدفوا عنه فقد مات إلى غير بحث. كذلك يجب الا ننسى أن مؤلف الأدب الشعبى لا يكون الفرد (صانع القصة) فى أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأنشودة عمل الجماعة أكثر منها عمل الفرد بمعنى أن الجماعة تتحكم فى الوحى الذى ينتجها بروحها أقوى تحكم، ولكنها تتحكم فيها أيضًا بعد أن تأخذ صورتها الفنية فتتلاعب بها حتى تتخذ الصورة التى تستطيع أن تثبت عليها. وإذا كان كله حقاً فى صدد الأغانى وسائر الفنون الشعبية، فهو أصدق ما يكون فى القص."

لقد كان مدون مادة الحكايات الشعبية التى تجمعت إليه فى ذلك الوقت، كان يمثل الفرد والجماعة فى آن: فهو من ناحية يمتلك، شأنه شأن راوى الحكايات الشعبية، حسًا شعبيًا لما يستقبله من الرواة الشعبيين، وكان يحس بمسئولية فى تثبيت النص تدوينًا

(*) نفضل اليوم أن نسميه الأدب الفردى، بدلاً من الأدب الراقى، فلكل أدب ميزاته وخصائصه.(كاتبة المقدمة)

خوفًا عليه من الضياع. ولكن التدوين، فى الوقت نفسه له قواعده؛ فهو، لأنه، لا يراجع مراجعة النص الشفاهى، ينتظر دائمًا قرار المدون لأن يوضع فى الصيغة المكتوبة التى سوف تصل إلى الناس فى نهاية الأمر. هذا شىء، والشىء الآخر، أن مدون النص، لأنه يتمتع بقدر كبير من الحس الشعبى، يؤمن بأنه لا يدون نصًا ملكًا له، إنما هو ملك للشعب بأسره، ووظيفته أن يعيد روايته للناس مدونًا، وهذا هو السر فى أمانته فى ألا ينسب هذا النص لنفسه، وإنما يظل محتفظًا بالراوية شهرزاد التى تحكى حكاياتها للملك شهريار، تماماً كما سبق أن احتفظ مدونو السير الشعبية بصيغة الرواية التى سبقته فى توصيل النص، فهو يردد بين الحين والآخر، وعلى صفحات الكتاب المدون: قال الراوى يا سادة يا كرام وبهذا يكون الراوى قد حقق الحسنيين: أولاً: أنه احتفظ بالنص الشعبى مدونًا، وهذا أدوم لبقائه، وثانيًا، أنه احتفظ له بصياغته الشعبية إلى أبعد الحدود. وحيث إنه ، كانت حركة التدوين فى هذا الزمن، بضاعة رائجة لا تنافسها بضاعة ثقافية أخرى، فقد كثرت مدونات الأدب الشعبى بعامة من سير وحكايات ومجاميع حكايات مثل حكايات ألف ليلة وليلة.

وبهذين البحثين الكبيرين، حجمًا وقيمة، اللذين استهلت بهما الباحثة رسالتها فى الدكتوراه، تكون قد مهدت لدراسة أهم موضوعات الحكايات التى تحكمت فى سردها وبنيتها. وحيث إن الموضوعين السابقين يعدان عماد البحث، فقد خصت الباحثة كلا منهما بباب مستقل. أما الموضوعات فقد خصت كلا منها بفصل فى الباب الثالث من الكتاب. وبهذا يحتوى الكتاب على ثلاثة أبواب

وثمانية فصول: ففصل فى الخوارق، وفصل فى الموضوعات الدينية، وفصل فى الموضوعات الخلقية، وفصل فى الحيوان، ثم فصل فى الحياة الاجتماعية، وآخر فى الموضوعات التاريخية ثم التعليمية وأخيرًا فصل فى المرأة.

وإذا كان منهج الباحثة فى البابين السابقين فلكلوريًا، فإن منهجها فى دراسة الموضوعات منهج أنثروبولوجى أو منهج علم الإنسان، يهتم برد الظواهر التى هيمنت على مظاهر الحياة الإنسانية للإنسان القديم، وما زال تأثيرها فى حياتنا واضحًا بشكل أو بآخر، إلى أصولها الفكرية التى يجهلها الإنسان لأنه لا يستطيع تفسيرها أو يملك ردها إلى علاقاته الصحيحة بالظواهر الكونية.

وقد كان طه حسين يخشى، كما عبر هو عن ذلك فى مقدمته للكتاب، أن مثل هذه الأبحاث المغرقة فى علميتها قد تجعل بحث طالبته "بحثًا جافًا مرهقًا لقارئه ككثير جدًا من أبحاث العلماء، ومن أبحاث العلماء حول ألف ليلة وليلة بنوع خاص" ...... ولكنه أدرك عند قراءة بحثها، أن، حسها الدقيق، وذوقها الرقيق ومزاجها المعتدل، وطبعها المصفى، كل ذلك قد جنبها هذين الخطرين جميعًا. فلم تجئ رسالتها منفرة من ألف ليلة وليلة، ولا صارفة عنه: وإنما جاءت مشوقة إليه، مرغبة فيه، لأنها أظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر..... ومن هذا التحليل الذى يعتمد على العقل ويساير أدق مناهج البحث، فإن القارئ يُرضى بهذه القراءة حاجته إلى الأدب الخالص وإلى العلم أيضًا."

وأول بحث فى موضوعات الليالى هو موضوع الخوارق. وربما كان المنهج الوصفى كافيًا للبحث فى هذه الظاهرة فى ألف ليلة وليلة، وربما كان أقصى ما يمكن للباحث أن يفعله أن يرد الظاهرة

إلى أصولها الهندسية والفارسية القديمة. ولكن الباحثة وجهت البحث وجهة عقلانية أخرى عندما أثارت السؤال عن سر إيمان الإنسان، أيًا كان موطنه بالخوارق. فلماذا يؤمن الإنسان بالأفعال الخارقة سواء تلك التى تصدر عن قوى غير إنسانية، أو تصدر عن نوع معين من الناس يخلع عليه صفة القدرة الخارقة على الاتصال بالقوى الغيبية من خلال وسائط غير عادية؟ ولماذا آمن الإنسان بالسحر ومارسه بنوعيه: السحر الأبيض والسحر الأسود؟ هذه الأسئلة وغيرها طرحتها سهير القلماوى قبل أنْ تدخل فى صميم البحث فى موضوع الخوارق فى ألف ليلة وليلة. وقد كانت فرصة الاطلاع على أبحاث كبار الأنثروبولوجيين، من أمثال جيمس فريزر، متاحة لسهير القلماوى. وقد أشارت إليه الباحثة فى أكثر من مجال فى هذا البحث وغيره."

وقد يقال إن مثل هذه الأبحاث التى تؤصل للظواهر الإنسانية الغريبة قد تصرف نظر الباحث عن أن يخوض فى الموضوع الأدبى القصصى المشوق مثل ألف ليلة وليلة. ولكن عندما تكون ظاهرة الخوارق توظف فى ألف ليلة وليلة. بشكل لافت للنظر وبحيث تسيطر فى كثير من الأحيان على طبيعة السرد فيها، فربما حق للباحثة عندئذ أن تنطلق من تأصيل الظاهرة أنثروبولوجيًا حتى نرى إلى أى حد استغلت فنيًا فى طريقة السرد. وبذلك نغنم مغنمين كما يقول طه حسين: عقلى وإبداعى.

ويبدأ تفكير الإنسان بالإيمان بالخوارق من الخوف من المجهول الذى يأتيه منه المرض والموت وهما أكثر ما يزعج الإنسان ويقض مضجعه، ومن ثم فإنه يفعل المستحيل لأن يكفى نفسه شرهما . ومن

هنا كان تعلق الإنسان القديم أولا بالجن وتصوره لعالمه. فالجن من وجهة نظره. هو الوسيط بينه وبين القوة المتحكمة فى حياته. والجن بدوره، لا يمكن استحضاره إلا من خلال إجراء طقوس سحرية محددة. وقد لا يجد الإنسان المسلم غضاضة فى إجراء مثل هذه الطقوس السحرية، طالما أنه يؤدى طقوس دينه على نحو مكتمل. ومن هنا جمعت ألف ليلة وليلة بين المعتقدات الشعبية الخاصة بالخوارق بصفة خاصة، والروح الإسلامى القوى الذى تفيض به صفحاتها. أما عندما يدخل الجن فى عالم الإثارة الفنية، فإن القاص يجنح إلى تصوير المستحيل الذى لا وجود له إلا فى مخيلة القاص. ولندع سهير القلماوى تحكى لنا شيئًا من هذا الخيال، الذى يبعد فى هذه الحالة كل البعد عن المعتقد الشعبى الأصلى. تقول: والعلاقة بين الإنس والجن فى الليالى علاقة قوية منظمة. كل منهم يعرف حدوده. فالإنس لا ترضى عن قوة الجن الخارقة وتريد أن تستغلها لنفسها، والجن تعرف عنصرها فتأبى مثلاً أو تستنكر على الأقل زواج جنية منهم بإنسى ولكن الجن تعرف فضل الإنس عليها. فهؤلاء أخوات حسن البصرى يتعجبن من تودده إليهن وهن جن وهو إنس. وتصف أخته مميزات الإنس ولكنها تضيف قولها لأخواتها "وأنتن تعرفن أن عقول بنى آدم خفيفة" عندما تريد أن تعتذر عنه. والإنس لا تحترم الجن إلا إذا كانت مؤمنة ولا تحب منها إلا المسلمات المؤمنات بل المعترفات بخلافه الرشيد عليهن أحيانًا.. أما حياة هذه العناصر الخارقة للطبيعة، فحياة آدمية محضة فى كل تفاصيلها، كل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة. أما أكلها ومسكنها وعواطفها وعاداتها، حتى العادات التفصيلية التى

نراها فى حفلات الزواج مثلاً، فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها نقلاً كما هى من الأرض إلى السماء."

وهكذا نرى إلى أى حد استغل قصاصو الليالى المعتقد الشعبى فى تأكيد أهم سمة فى طبيعة السرد القصصى فى ألف ليلة وليلة وهو الوصول بالقص إلى أقصى درجة من الخيال المثير الجامح.

وتكاد تقترب الموضوعات الدينية من موضوع الخوارق من زاوية ما، ومع ذلك فإن الباحثة تحرص على أن تفصل بينهما. ذلك أن الحديث عن الموضوعات الدينية تتركز فى حكايات ألف ليلة وليلة حول التصورات الشعبية للأديان السماوية الثلاثة بالإضافة إلى دين المجوس الذى وصل إلى الشعب من خلال الأخبار التى تواترت عنهم. ومن الطبيعى أن يكون الدين الإسلامى فوق كل الأديان جميعًا. ومن هذه الزاوية تحكى الحكايات عن علاقات بين مسلمين ومسيحيين أو بين مسلمين ويهود، وتكون الرعاية الإلهية فى نهاية المطاف فى صف المسلم. ولكن مسألة الدين فى الليالى على الرغم من هذه الإشارات العابرة، ظلت شعبية فى كل مظاهرها، وتجلت المظاهر الشعبية فظهرت المشايخ وزيارة قبورهم للتبرك... كما نجده فى قصة دليلة المحتالة. وكذلك ظهر سيدى عبد القادر الجيلانى وظهرت بركة السيدة نفيسة فى قصة علاء الدين أبى الشامات، حيث تتجه البركة من عدو كاد يقتله بأن سلطت عليه عقربًا لدغه وأماته فى الحال، وهكذا تتجلى الخوارق فى صور أخرى تحيطها هالة من التدين الشعبى البسيط والعميق فى الوقت نفسه بالدين الإسلامى. وقد يفسح القصص المجال لصراعات البطولة بين المسلمين والمسيحيين، وهى صراعات تعد صدى

للحروب الرومية والحروب البيزنطية، ومع ذلك فلابد أن ينتهى الصراع بانتصار المسلمين. وإذا حدثت قصة حب بين مسلم ومسيحية أو العكس فلابد أن ينتهى الأمر بإسلام الطرف المسيحى حتى يحق للزوجين أن يتزوجا على سنة الله ورسوله.

وكما تتحكم المعايير الشعبية فى التصورات الدينية فإنها تتحكم فى الجانب الأخلاقى إلى درجة أن الباحثة تتحدث عن الدستور الأخلاقى عند الشعب، وقد لخصت هذا الدستور فى عبارة "الخير جزاؤه الخير والشر جزاؤه الشر" ولم يأت هذا الدستور لدى الشعب من فراغ، بل أتى من إيمانهم العميق بوجود الله الذى يقتص من الظالم ويجيز المظلوم. وبناء على هذا الدستور تتوزع القيم الأخلاقية فى الليالى لا بأسلوب خطابى بل بفعل قصصى عندما تجعل الشرير يلقى جزاءه المحتوم فى هذه الدنيا وليس مؤجلا للآخرة، كما أن كل خير يلقى جزاء عمله الخير سريعًا فى الحياة الدنيا. وهكذا توجه الحكايات نحو تصفية الحسابات بحيث يتغلب الخير فى النهاية تغلبًا قويًا، فى الوقت الذى يحصد الشرير شرًا جزاء فعله. وقد استخدمت القصص فى ألف ليلة وليلة شخصية الرشيد وسيلة بارزة لسيادة الحق والعدل، فكثير من الحكايات تظهر شخصية الرشيد لتنهى الحكاية بسيادة العدالة والحق. بل إن كثيرًا من الحكايات جعل الجن يتصف دائمًا بصفتين أساسيتين هما: العرفان بالجميل والوفاء.

وعلى هذا النحو تهتم الباحثة بالموضوعات السائدة فى الليالى، لا بدافع إبرازها وإبراز دورها فى الحكايات فحسب، بل بدافع التنويه بكيفية اختيار القصاصين لها لتكون نواة أساسية نابعة من قلب الحياة العربية من ناحية، وبوصفها المحرك الأساسى لفن

القص الخاص بالليالى من ناحية أخرى. وإذا كانت الباحثة قد اتبعت فى سبيل تحقيق هذا الهدف المنهج التأصيلى لكل ظاهرة موضوعية، بالإضافة إلى المنهج الأدبى الذى يدرس الظاهرة فى نسيج الحكاية، فهى فى بعض الأحيان، قد يستهويها المنهج البحثى بسبب وفرة المعلومات التى استوعبتها حول الموضوع فى بعض الأحيان، مما يجعلها تبتعد بعض الشىء عن القراءة الأدبية النقدية للنص، ولكنها على أى حال، سرعان ما تعود لموضوعها الأدبى فتغذيه بملاحظاتها الصائبة.

لقد فعلت هذا بصفة خاصة فى فصل الموضوعات التاريخية فى الليالى. وربما يشعر قارئ هذا الفصل أن الباحثة قد توسعت فى المقدمة إلى الدرجة التى أبعدتها عن جو الليالى، إذ أن الباحثة تبدأ الفصل بمقدمة طويلة مسهبة عن تاريخ القصص التاريخى بدءًا بالأساطير وعلاقتها بالتاريخ وأبطاله، ثم تستمر فى عرضها التاريخى إلى أن تصل فى عجالة إلى الرواية التاريخية فى العصر الحديث، مشيرة إلى صنعة القص التاريخى عند جورجى زيدان، ثم عند أشهر كُتَّاب الغرب فى كتابة الرواية التاريخية وهما سير والتر سكوت وإلكساندر دوما. وهى تقف طويلاً عند فن سير والتر سكوت مما يجعل القارئ يشعر حقًا أنه معنية بجزئية خاصة فى ألف ليلة وليلة، وهى إفساح المجال فى حكاياتها العجيبة للأحداث التاريخية والشخوص التاريخية. على أن الباحثة تعود، بعد هذا البحث الأدبى للرواية التاريخية، إلى موضوعها الرئيسى، وهو صدى الأحداث التاريخية الكبرى فى حكايات ألف ليلة وليلة، ممثلاً بصفة خاصة فى حكاية عمر النعمان وحكاية مريم الزنارية.

وكأنما أرادت سهير القلماوى أن تعتذر للقارئ عن هذا التقديم الذى يسهب فى بعض الأحيان فى مدخل بعض الموضوعات . تقول الباحثة فى الخاتمة كذلك نعترف أننا قد أطلنا أحيانًا فى بعض مقدمات الفصول قبل عرض صورة الموضوع فى الكتاب. وما ذاك إلا لأن دراسة الأدب الشعبى فى الشرق لا تكاد توجد، وهى فى الغرب لا تزال فى خطواتها الأولى... ولقد اضطررنا أحيانًا أن نعرض من بعيد وفى سرعة صورة من هذا الموضوع خارج الليالى لتبرز مميزات صورته فى الكتاب، ولتتضح معالمها الأساسية وصفاتها الخاصة بتوافقها لهذه الصورة الغربية أو القديمة أو باختلافها عنها".

وبهذا التعليق المختصر توضح لنا الباحثة الهدف الخفى التى كانت ترمى إليه من وراء التقديم العلمى لكل فصل من فصول موضوعات ألف ليلة وليلة. فهى تزيل شك القارئ فى أن هذا التقديم يبتعد به عن جو الليالى، وما أتت به الباحثة إلا من قبيل المتعة العلمية فحسب. ولكن الباحثة، التى عهدناها متمتعة بمنطق علمى سليم، توضح للقارئ الهدف الأبعد من هذا التقديم وهو التأكيد على خصوصية ألف ليلة وليلة. فما ذكرته فى تقديمها لظاهرة القصص التاريخى على سبيل المثال أو لظاهرة الخوارق أو الموضوعات الدينية، إنما هو على سبيل المقارنة بين المفهوم العلمى العام لهذه الظواهر، ومفهومها على نحو ما تتجلى فى حكايات الليالى.

ولعل هذا هو السبب فى أن الباحثة لم تقدم لفصل المرأة فى ألف ليلة وليلة بمقدمة طويلة أو قصيرة، وإنما دلفت إلى الموضوع

مباشرة وهو نماذج المرأة فى المجتمع الغربى أو بالأحرى المصرى، وكيفية تكيف هذه النماذج فى الإطار القصصى. وربما يرجع خلو هذا الفصل من التقديم العلمى إلى غزارة هذه المادة بصفة خاصة فى الليالى، فالكتاب جدير بأن يسمى كتاب المرأة العربية الأول. وربما رأت الباحثة أن نماذج المرأة على نحو ما تقدمها نابعة من صميم الثقافة العربية وواقع الحياة العربية، ومن ثم فهى لا تحتاج إلى تأصيل من مادة قديمة أو ثقافة أخرى.

وتكشف حكايات الليالى، فى وضوح وعلى نحو مباشر دور المرأة الاجتماعى وفقًا لمستواها الاجتماعى. وأكبر دور قامت به المرأة فى الليالى دور المرأة العاشقة مع رجل عاشق. والصورة العامة لهذا الدور هى لقاء وحب لأول وهلة أو نظرة. ثم فراق يتعدد صدفة أو على نحو افتعالى لخدمة القصة. والمرأة فى كل هذه الصور على وجه التقريب جارية. ولا تعرف الحكايات فى الليالى الحب الراقى، ولهذا فهى تخلو من النماذج النسائية أو الرجولية للقيام بهذا الدور. ولما كان الفراق العقدة الأساسية فى قصص الحب فى الليالى، فقد تفنن القاص فى زيادة هذه العقدة تعقيدًا، كما تفنن فى إطالتها.. وقد يحدث العشق فى الليالى بين عالم الإنس وعالم الجن، وعندئذ يجرى بين العاشقين ما يجرى فى عالمنا الآدمى.

وأكثر النماذج ورودًا للمرأة بعد المرأة العاشقة، المرأة الكائدة صاحبة فنون السحر، وهى تمارسه بحذق ومهارة. وإلى جانب هذين النموذجين هناك المرأة العالمة التى تمثلها الجارية تودد، ثم المرأة الفارسة التى تتقن فنون الفروسية ولهذا فهى تلائم القصص

التاريخى وبصفة خاصة القصص الذى يحكى عن علاقة العرب بالروم والإفرنج.

وبهذا الفصل تنتهى تلك الدراسة الرائدة الأولى على مستوى البلاد العربية عن ألف ليلة وليلة. وقد تمت هذه الدراسة فى زمن مبكر لم تكن قد ظهرت فيه دراسات تحليلية لمتن الليالى بعد. ويهمنا قبل أن نختم هذه المقدمة أن نشير إلى فقرة ختمت بها الباحثة خاتمة بحثها، وفيها قالت ما لم تقله طوال البحث، قالت: "ففى هذه الدراسة ... أمل كبير فى الوصول إلى تفهم نفسية هذا الشعب، لأنها أصدق مما قد توصلنا إليه دراسات أخرى وأعمق. ولفهم نفسية الشعب آثار لا تعد فى مختلف النواحى الاجتماعية والسياسية، ولكن لفهمها، وهذا هو الذى يعنينا، أكبر الأثر فى دراسة الأدب المصرى قديمًا وحديثًا، وأكبر الأثر فى إنتاج الأدب المصرى الجديد الحى الذى يغذى طبقات الأمة كلها على السواء، بل الذى يغذى أدب الأمم الأخرى بخواصه التى يمتاز بها منها. فأغانينا الشعبية، وقصصنا الشعبية بل وحياتنا الشعبية، بكل ما فيها من مظاهر الفن، مواد وفيرة يتجلى فيها الروح المصرى، وتبرز فيها الشخصية المصرية الحية التى طاولت الزمن بأزخر مما صورها وما لا يزال يصورها، أكثر أدب الخاصة فى مصر."

ففى هذه الأسطر القليلة، فاجأتنا سهير القلماوى بإعلانها صراحة عن حقيقتين أتصور أنهما كانتا تلازمانها طوال مدة البحث وإن لم تفصح عنهما صراحة إلا فى هذه الأسطر الأخيرة. أما الحقيقة الأولى فهى أن ألف ليلة وليلة اكتملت فى مصر بعد أن تشبعت بالحياة المصرية والشخصية المصرية ولغة الحياة الشعبية المصرية ومن ثم أصبحت تفيض بالروح المصرية.

ويترتب على هذا الحقيقة الثانية وهى أن النص الشعبى، أيًا كان جنسه الأدبى، عندما تكتمل صيغته الأدبية فى الزمان والمكان المحددين يخلد لقيمته التاريخية ويظل مؤثرًا فى زمانه ومكانه، ثم خارج زمانه ومكانه، وعندئذ تصبح لهذا النص الشعبى قيمة تفوق أى نص يصدر عن المؤلف الفرد. كما أن تأثيره يصبح قويًا وممتدًا عبر العصور أكثر من أى نص آخر غير شعبى.

وبهذه السطور تكون سهير القلماوى قد توجت رسالتها، وحق لهذه الرسالة عندئذ أن يقول عنها أستاذها وأستاذ الأجيال طه حسين فى أول سطر فى تقديمها:

«هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة».

الكتاب الأول

ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب

ألف ليلة وليلة
فى الشرق والغرب

١

تذكر ألف ليلة وليلة فى بعض المصادر العربية القديمة ولكن أول من نبه إلى وجود هذا الذكر هم المستشرقون الذين انفردوا تقريبًا بدرس هذا الأثر العظيم إلى اليوم. وقبل أن أعرض صورة لهذا الدرس أبدأ بذكر ما قام به الشرقيون فى هذا الميدان.

أكبر مجهود الشرقيين فى ألف ليلة وليلة كان نسخهم الكتاب نسخًا مختلفة وطبعهم له طبعات متعددة، وبفضلهم هم حفظ هذا الأثر من الضياع فوصل إلى المستشرقين الذى أذاعوا فضله. وأهم طبعة لهذا الكتاب هى طبعة بولاق التى طبعت فى مصر، والتى اعتمدت، أكثر ما اعتمدت، على نسخة هندية أصلها مصرى طبعت فى كلكتا سنة ١٨٣٢. ومن نسخة بولاق تلك خرجت مختلف الطبعات المصرية المتعددة التى بين أيدينا والتى تؤلف المدلول الشائع لاسم هذه المجموعة من القصص الشعبية[١].

---

(١) للكتاب طبعات مختلفة أولاها طبعة كلكتا الأولى وهى ناقصة حوالى المائتى ليلة طبعها=

كذلك قام الشرقيون بترجمة هذا الأثر إلى لغاتهم فنعرف مثلا أن للكتاب تراجم تركية كاملة وناقصة. وترجع إحدى هذه التراجم إلى سنة ١٦٣٦ كما يستدل من مخطوط فى المكتبة الأهلية فى باريس؛ وهو ترجمة لجزء يسير من الكتاب عن نسخة شديدة الشبه بنسخة جالان. كذلك هناك تراجم فارسية. وقد رأيت نسخة مخطوطة لترجمة فارسية [١] فى مكتبة بودليان بإكسفورد يرجع

= الشيخ الشيروانى تحت رعاية كلية فورت وليام سنة ١٨١٨ وثانيتها طبعة برسلو التى قام بها هابشت (Habicht) سنة ١٨٢٤ على أساس نسخة من تونس، وهى كاملة أكملها بعده فلشر (Fleischer) وثالثتهما طبعة كلكتا الثانية على أساس نسخة أحضرها إلى الهند من مصر الميجر ماكان (Macan) وقام بها ماك ناتن (Mac Naghten) (سنة ١٨٣٢ إلى ١٨٤٢) وهى أيضاً كاملة. وهناك طبعات مصرية كثيرة أشهرها طبعة بولاق سنة ١٨٣٥ معتمدة على نسخة كلكتا الثانية. وأخيرًا توجد طبعة الأب الصالحانى من الآباء اليسوعيين فى بيروت (سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٠) التى اعتمدت على نسخة بولاق والتى حذف منها الكثير لأسباب خلقية.

إلى جانب هذه الطبعات المتعددة عرفت مخطوطات للكتاب مشهورة أقدمها مخطوط جالان المحفوظ فى المكتبة الأهلية فى باريس والذى يختلف فى تأريخ نسخه. ولكن الثابت أن جزءًا منه على الأقل قرأ سنة ٩٥٥هـ. كما هو مقيد به. وهو أربعة أجزاء ضاع رابعها كانت تشمل ٢٨١ ليلة ليس غير. وهناك مخطوط الفاتيكان ومخطوط المتحف البريطانى ومخطوطات فى أكثر مكاتب أوروبا المشهورة. ولكن هذه المخطوطات كلها غير كاملة تقطع وسط القصة أحيانًا مما يدل على أنه لم يكمل نسخها وتحتفظ مكتبات أوروبا بمخطوطات أخرى كاملة أكثرها مصرى حديث. ولعل أهمها هو المخطوط الذى أحضره السير مونتيج من الهند والذى باعه للسير سكوت Scott فباعه هذا بدوره إلى مكتبة بودليان بإكسفورد. وقد رأيت المخطوط وهو فى ثمانية أجزاء ضاع ثالثها ومعه كراسة صغيرة بخط يد مدون فيها ملاحظات وفهرست للأجزاء السبعة وقد نسخه عمر الصفتى وانتهى من نسخه له سنة ١١٧٨ هجرية.

وأخبرنى الأستاذ ماكدونالد فى خطاب منه أنه بدأ بإعداد طبعة على أساس مخطوط جالان باعتباره أقدم مخطوط وأوثقه، ومخطوط الفاتيكان وبعض مخطوطات أخرى. وهو لا يزال يبحث عن النسخ النادرة وكان قد أتم إعداد نصف الطبعة تقريبًا عند ما أحس وطأة السن فسلم العمل إلى تلميذه وليام طومسون Thomson من جامعة هارفارد ولست أدرى ماذا تم فى أمر هذه الطبعة التى لم تخرج فى أغلب الظن بعد.

(١) رقم Whinfield 4 من المخطوطات الفارسية عدد ورقاتها ٥٨٢.

تاريخها إلى سنة ١٨١٤م ١٢٢٩هـ وقد ترجمها رجل يدعى محمد بكير خراسانى للأخوين هنرى وتشارلز رسل Russel. وكان أولهما يقيم فى حيدر آباد يعمل فى الشركة الهندية الشرقية. والترجمة فيها مائتان وست وسبعون ليلة وهى فى جزأين وفى ثناياها وأواخرها بعض ورقات بيضاء.

ولقد ترجم الكتاب أيضًا عدة تراجم مجزأة إلى الأردية بعضها عن الأصل العربى عن نسخة كلكتا الأولى، والبعض الآخر عن الأصل الإنجليزى. ثم ترجمت نسخة كلكتا الأولى وهى ناقصة (حوالى مائتى ليلة) إلى الهندستانية تحت عنوان حكايات جليلة Hoble Tales ترجمها منشى الدين أحمد بكلية فورت سانت جورج . Fort. St. George سنة ١٨٣٦.

وقام الأستاذ أحمد الزيات حديثًا بإلقاء بضع محاضرات فى بغداد سنة ١٩٣٢ عن ألف ليلة وليلة ضمنها كتابه فى أصول الأدب (مطبعة لجنة التأليف سنة ١٩٣٥). ولكن القارئ لمادة ألف ليلة وليلة فى دائرة المعارف الإسلامية مثلا يلمس شيئًا من اتساع آفاق البحث فيرى كيف أنه لا يمكننا أن نعد هذه المحاضرات بحثًا. ويكفى أنها أدت ما ألفت من أجله وهو إعطاء جمهور السامعين صورة عامة عن جلال شأن هذا الأثر العظيم.

ويذكر بعض المستشرقين أثناء الكلام عن أصل ألف ليلة وليلة اسم الأب الصالحانى. ولست أظن أنهم يعنون بحثًا له إلا ما كتبه مقدمة لطبعته التى هذبها وأصلحها وطبعها فى مطبعة الآباء اليسوعيين. فإذا كانت هذه المقدمة هى ما يشيرون إليه، وهى فى أغلب الظن كذلك، لتوافق ما فيها مع ما يقولون عنها. فهى فى نحو

عشر صفحات يتكلم فيها عن قيمة الكتاب. ولكن الجزء الأكبر منها والأهم هو كلامه عن أصل ألف ليلة وليلة. وهو يزعم أن أصلها عربى لأسباب يسردها لا يمكن أن نسميها أسباباً تستند إلى درس أو علم. ويكفى أن نذكر أنه أصدر نسخة فيها هذا الحذف والتشويه للأصل بقصد التهذيب ليكون عندنا فكرة عن القيمة العلمية لمقدمتها. ولكن لا بأس من ذكر هذه الأسباب. فهو يقرر أنها تأليف عربى مستدلا بنص ابن النديم فى الفهرست وبالروح الإسلامى فى الكتاب وبذكر هارون الرشيد الذى لابد أن يكون ذكره قد أتى بعد زمن حياته بكثير وإلا ما رضى خلفاؤه أن ينزل هذا الملك العظيم منزلة السفّال والغوغاء. ومستدلا أيضاً بأن اختيار الأمكنة وقع على بغداد ودمشق ومصر. وهكذا يستمر الأب أنطون الصالحانى فى ذكر الأدلة غافلا عن أن لهذه المجموعة تاريخاً طويلاً مرت فيه بتطورات مختلفة ودل اسمها على صور مختلفة للكتاب نفسه؛ بل غافلا عن أهم شىء وهو أن هذا الأثر لم يكن مؤلفًا أدبيًا وإنما هو مؤلف شعبى والفرق شاسع جداً بين النوعين من التأليف فى وسائل تحديد تاريخه والاستنتاج مما يذكر فيه. وأما الاستدلال بلغة الكتاب، فمن يدرينا ما حال اللغة الشعبية أيام العباسيين، يوم كانت اللغة فى رونقها وكمال شبابها كما يقول، حتى نؤكد أن الكتاب لم يكتب شىء منه فى أيامهم.

ويشير جورجى زيدان، فى كتابه عن الأدب العربى، الذى يمثل هذه المختصرات الحديثة خير تمثيل، عند الكلام عن القصص المنقولة إلى كتاب ألف ليلة وليلة فى نحو صفحتين من كتابه إشارات مقتضبة إلى أصله وإلى ذكر المسعودى وابن النديم للكتاب ويقرر أشياء عامة؛ كأن يقول إن الكتاب نما بعد ذلك بدليل ذكر

القهوة فيه، وبدليل ذكر بعض المماليك، وأن الكتاب تم تأليفه على الصورة التى وصلت إلينا بعد القرن العاشر للهجرة على الأرجح، وأن أكثر تلك الزيادات جاءته من مصر. كل هذا بالطبع دون درس أو دليل فطبيعة هذه المختصرات لا تسمح بأكثر من تقرير المسائل العامة المعروفة فى إيجاز.

إلى هنا يقف مدى ما استطعت أن أطلع عليه مما قام به الشرقيون نحو هذا الأثر وهو يدلنا بوضوح، ويجعلنا نعترف للحق وحده، أن الشرقيين إلى اليوم لم يؤدوا إليه ما يستحق من جهد ودرس.

٢

أول ما لفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة هى الترجمة التى قام بها أنطوان جالان (Antoine Galland). وهو أستاذ فرنسى كان قد تخصص فى العلوم الشرقية فى فرنسا وله ترجمة للقرآن الكريم محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس. ولقد تقلب فى عدة مناصب للدولة كلها تتعلق بالشرق، وأهمها المنصب الذى شغله فى سفارة فرنسا فى إسطنبول. واشتغل بجمع تحف تاريخية ومخطوطات شرقية نادرة للغواة وأهمهم كولبير (Colbert) الوزير الفرنسى المشهور. ودرس فى الكوليج [١] دو فرانس وكان (M. N. de Guilleragues) يشجعه ويساعده حين بدأ جالان فى ترجمة قصص السندباد. فلما ترجمها أهداها كما أهدى ترجمة ألف ليلة وليلة فيما بعد إلى المركيزابنته (M.d'O) ولكنه عرف أن هذه القصص

---

(١) (College de Roi) آنذاك .

جزء من مجموعة كبيرة من هذا النوع. وأسعده الحظ بأن أرسلت إليه من حلب أربعة مجلدات من هذا المؤلف الضخم فبدأ فى الترجمة سنة ١٧٠٤ وانتهى منها سنة ١٧١٧. والنسخة التى ترجم منها مازالت ثلاثة مجلدات من مجلداتها الأربعة محفوظة ضمن محفوظات المكتبة الأهلية بباريس.

لم تكن هذه الترجمة أمينة للأصل حتى أن كثيرين من النقاد الذين اشتغلوا كثيرًا بألف ليلة وليلة وما يتعلق بها أمثال المستشرق ماكدونالد (D. B Macdonald). يرجعون جزءًا كبيرًا من النجاح العظيم الذى لاقته الليالى فى الغرب إلى جالان نفسه: فقد كان قاصًا بطبعه. ولم يقم جالان بترجمة كل الليالى فهذه المجلدات الأربعة التى استعان بها لا تمثل فى الواقع إلا نحو الربع من مجموع الليالى. وقد زاد بين المجلد الثانى والثالث قصص السندباد التى عثر عليها وحدها أول الأمر. كذلك نجد فى الترجمة كثيرًا من القصص التى لا توجد فى هذه المجلدات العربية. ويقول ماكدونالد فى مقاله عن ألف ليلة وليلة فى ملحق دائرة المعارف الإسلامية مؤيدًا قوله بما وجده فى مذكرات جالان نفسه[1] إنه استعان بأحد المارونيين واسمه حنا من حلب أتى به بول لوكا Paul Lucas الرحالة إلى باريس فكان يقص عليه قصصًا من ألف ليلة وليلة شفاهة؛ ثم يأخذ جالان مذكرات لهذه القصص ويكتبها وحده فيما بعد. وظهر النص العربى الأصلى الكامل لبعض هذه القصص فيما بعد ونشره المستشرقون، كقصة علاء الدين والقنديل المسحور التى نشرها

---

(١) هذا الجزء من مذكرات جالان موجود في مقدمة قصة علاء الدين والقنديل المسحور التي نشرها زوتنبرج في باريس سنة ١٨٨٨ ص ٢٨ وما بعدها.

زوتنبرج Zotenberg عن مخطوط بغدادى وقصة على بابا التى نشرها ماكدونالد عن مخطوط وجده فى مكتبة بودليان بإكسفورد (فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية سنة ١٩١٠).

ولقد أغرى النجاح الذى لاقته الترجمة الفرنسية ناشرها بأن يطبعها مراراً وكان فى كل مرة يضيف إليها شيئًا يعينه على ذلك بعض المعاونين له أمثال جوتييه M.E Gauthier. وبرسفال Causin de Perceval ودولاكروا Petis de la Croix الذى ألف فيما بعد مؤلفًا مشابهًا مدعيًا أنه ترجمة عن أصل شرقى وسماه ألف يوم ويوم.

وتصرف جالان فى ترجمته كثيراً فأضاف وحذف وغير حتى يلائم الذوق الأوروبى فإن ترجمة علمية فى هذا العصر لم تكن لتظفر بأى نجاح فى أوروبا. ولقد ألف بعض القصص على أساس ما سمع كما قد رأينا. ولكن الظاهر أنه كان يؤلف الأجزاء فى القصة المكتوبة تأليفًا صرفًا فالنهاية مثلا التى تختم بها قصة المقدمة والتى تبين ما انتهى إليه أمر شهرزاد مع شهريار من تأليفه وهى لا تتفق مع ما هو معروف من ختام هذه القصة.

ظلت ترجمة جالان تلك طوال القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر تمثل للأوروبيين المعنى المفهوم من ألف ليلة وليلة. وقامت الشعوب غير الفرنسية بنقل هذا الأثر إلى لغاتها فترجمت الترجمة الفرنسية حتى أنه لم يبق شعب تقريباً فى أوروبا لم يترجم هذه الترجمة- ترجمت إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والهولندية والدانماركية والألمانية واليونانية والسويدية والروسية والبولندية والهنجارية. ولاقت هذه التراجم جميعها نجاحاً عظيمًا. أما ترجمة جالان فقد طبعت عدة مرات

طبعات مختلفة مضافًا إليها ومنقحة طوال القرن الثامن عشر والتاسع عشر. ويكفى أن ننظر فى كتاب شوفان[1] لنرى كم مرة طبعت منذ ١٨١٠ إلى سنة ١٨٨٥. ولاقت هذه الترجمة الفرنسية نجاحًا خارج فرنسا. ففى سنة ١٧١٣ أى تسع سنوات بعد بدء الترجمة الفرنسية كانت تلك الترجمة تطبع للمرة الرابعة فى إنجلترا.

ولنستعرض فى اختصار أهم التراجم المعروفة. ترجمت ألف ليلة وليلة إلى كل لغات أوروبا تقريباً عن الترجمة الفرنسية ولكنها ترجمت إلى أهم لغاتها عن الأصل العربى، واهتم المستشرقون بنشر هذه التراجم والتقديم لها حتى أن الترجمة الروسية التى قام بها ساليه (S.A. Sale) نشرها المستشرق المعروف الأستاذ كراتشكفسكى (Krachkovsky) وتصدى المستشرق الكبير الأستاذ ليتمان لنشر الترجمة الألمانية، ولكنه آثر أن يترجمها من جديد كما سنرى.

أهم التراجم الألمانية:

بعد أن هدأت الفورة من نقل الترجمة الفرنسية إلى مختلف اللغات أصبح هم المترجمين الأكبر أن ينقلوا عن النص العربى وأصبحوا يتبارون فى اقتناء النسخ وفى الأمانة فى أداء الأصل. وأول من قام بنقل شىء من هذا الأثر إلى ألمانيا هو المستشرق فون هامر (Von Hammer Purgstall) فقد ترجم قصصًا فى القاهرة وإسطنبول لم تكن موجودة فى ترجمة جالان. ثم طبع الترجمة الألمانية لترجمة جالان ولقد ترجمت قصصه تلك فيما بعد إلى الفرنسية تريبوتين (Trebutien) سنة ١٨٢٨.

---

(1) Bibliographie- Des Ouvrages Arabes Publies de 1810 a 1885. Liege 1900.

ثم تأتى ترجمة ويل (Weil) بين سنة ١٨٣٧ وسنة ١٨٤١ وقد اعتمد فيها على نسخة برسلو ونسخة بولاق ومخطوط عربى فى مكتبة (Gotha) وهو لا يتبع تقسيم الليالى ولا يهتم بسجع أو شعر وقد أخذ نفسه بالأمانة للنص الأصلى قدر الإمكان؛ ولذلك خرجت ترجمته مملة غامضة فى نظر النقاد وأضاف إلى غموضها أن الملاحظات التى تعين على تقريب أثر شرقى غريب إلى الأوروبيين كانت قليلة وقصيرة.

ثم ظهرت فى نهاية سنة ١٨٩٦ ترجمة هاننج (Hanning)عن العربية معتمداً فيها على نسخة بولاق المصرية حاذفاً منها الأشعار ومحاولا أن يكون أميناً لهذه النسخة قدر المستطاع.

وظهرت أيضاً ترجمة جريفه (Felix Paul Grévé) معتمداً على ترجمة برتن (Burton) الإنجليزية التى اعتمدت بدورها على نسخة كلكتا الثانية. وترجمة جريفه (Grévé) هذه كانت نواة لأحدث التراجم الألمانية وأشهرها وهى ترجمة المستشرق الأستاذ ليتمان فقد كلف بمراجعة ترجمة جريفه على الأصل العربى سنة ١٩١٨ فأصدر الجزء الأول من أجزائها الستة بعد أن أصلحه وأضاف إليه كثيراً من النثر المسجوع والشعر المترجم ترجمة جديدة؛ ثم بدأ منذ الجزء الثانى، كما يقول فى المقدمة، بإصدار ترجمة جديدة كل الجدة. فوضع لها هذا العنوان الذى أراد أن يعطيه حقه وهو «ترجمة ألمانية كاملة لأول مرة عن الأصل العربى طبعة كلكتا سنة ١٨٣٩». وقد استعان بنسخة بولاق التى تعتمد فى الأكثر على نسخة كلكتا الثانية والتى اتخذها أساساً لها واستعان أيضاً بنسخة برسلو. ولما كانت بعض القصص المشهورة فى أوروبا لا توجد فى الطبعات

الشرقية لهذه المجموعة فقد أضافها ذاكرًا فى المقدمة مرجع كل من هذه القصص؛ أمثال قصة على بابا وعلاء الدين وزين الأصنام وقدادار إلخ.... وقد قدم لترجمته الشاعر النمساوى المشهور Hugo (Von Hoffmannstahall) بمقدمة متأثرة جدًا بنزعته الشعرية عن أثر ألف ليلة وليلة فى النفس.

التراجم الإنجليزية:

ظلت إنجلترا قرنًا معتمدة على الترجمة الفرنسية فى تراجمها لألف ليلة وليلة حتى نشط بعض مستشرقيها للترجمة عن الأصل العربى. وكان عثور ماكان (Macan) على نسخة مخطوطة لهذا الكتاب طبعها ماك ناتن فى كلكتا وتعرف باسم نسخة كلكتا الثانية أكبر حافز وأعظم معين لقيام المستشرقين الإنجليز بتراجم تعتمد على الأصل العربى. وكان أول من قام بذلك سكوت (Jonathan Scott) سنة ١٨١١ ويقول برتن Burton عن تلك الترجمة إن المترجم وحده هو الذى يزعم أنها روجعت على الأصل العربى ويقول تورنز (Torrens) إنها ترجمة لترجمة جالان أصلحت فى بعض المواطن على أصل عربى.

ثم جاء بعد سكوت هنرى تورنز (Henry Torrens) فاعتمد أيضاً على نفس الطبعة. ولقد بدأ عمله فى سملا (Simla) فى الهيملايا سنة ١٨٣٨؛ والظاهر أنه كان يريد عملا عظيمًا فقد أراد أن يلحق بالترجمة تعليقات مطولة عن التقاليد الشرقية والحوادث التى تساعد على تفهم الأصل وتذوق حياة الشرق ولكنه كان بعيداً عن مصادره فاهتم بمراعاة النص الأصلى قدر المستطاع، واختصر كثيرًا فى التعليقات القليلة التى أوردها. وكان غيره أمثال لين (Lane) لا يرى ترجمة الشعر العربى إلى شعر إنجليزى فدافع عن

نظريته فى مقدمة هذه الترجمة وترجم الشعر فى ألف ليلة وليلة إلى شعر إنجليزى. والذى أراه أن هذه الترجمة تكاد تكون أحسن التراجم وأقربها إلى إظهار الجمال الأدبى لهذا الكتاب، ولكنى لم أجد منها إلا جزءًا واحدًا فى المتحف البريطانى وفى مكتبة مدرسة اللغات الشرقية فى لندن؛ وتبين لى فيما بعد أنها غير كاملة لأن صاحبها مات بعد إتمام الخمسين ليلة الأولى. لذلك نجدها مطبوعة فى سنة ١٨٢٩ فى لندن (Allan & Comp). (تحت عنوان «الخمسون ليلة الأولى من الليالى العربية وفيها شعر».

كان عمل تورنز أول عمل جدى قام به الإنجليز فى سبيل إهداء هذا الكتاب إلى شعوبهم وجاء بعده المستشرق المشهور لين .Ed.w) (Lane فقام بين سنة ١٨٣٩ وسنة ١٨٤١ بترجمة كبيرة كاملة. وكان يترجم أثناء قيام تورنز بترجمته حتى أن تورنز يقول فى مقدمته: إن خبر قيام لين بترجمة عن الأصل شجعنى على نشر هذه الترجمة. ويقول لين فى ترجمته الثانية: إن ترجمته الأولى كانت عن الفرنسية عن جالان وإليه ترجع أخطاؤها؛ لأن ترجمة جالان انحرفت بالكتاب عن أصله، ولم يكن صاحبها يعرف شيئاً عن البلاد العربية وكل همه كان أن يلائم الكتاب الذوق الأوروبى. ولكن لين اعتمد فى ترجمته الثانية على نسخة بولاق المعروفة، واعتمد كثيراً كما يقول على تجاربه فى الشرق. فقد زار مصر سنة ١٨٣٥ وكتب عنها كتابه المعروف "آداب المصريين الحديثين وعاداتهم [1]. وترجمته تلك أمينة للأصل قدر المستطاع. وكان أهم ما شغله أن يعلق على كل اسم

---

(1) Manners and Customs of the Modern Egyptians.

مجهول لدى الأوروبيين تعليقات جمعها فيما بعد فإذا هى كتاب كبير أصدره باسم المجتمع العربى فى القرون الوسطى[1]. وقدم لهذه الترجمة بمقدمة طويلة مستفيضة عن أصل الليالى ومؤلفها.

وقام بين (John Payne) فى سنة ١٨٨٢ بترجمة محدودة النسخ (فنسخها خمسمائة فقط) زعم أنها أول ترجمة إنجليزية كاملة للنص العربى، وقد اعتمد فيها على نسخة برسلو وبولاق ونسختى كلكتا. ويعتز فى مقدمته أيضاً بأن ترجمته أولْ ترجمة يظهر فيها الشعر مترجمًا إلى شعر، وذلك لأن ترجمة تورنز غير كاملة كما رأينا، ولقد راجع هذه الترجمة برتن. والظاهر أنه قد ساعد فيها أيضاً.

يأتى بعد ذلك برتن فى سنة ١٨٨٥ فينشر ترجمة ضخمة لليالى فى عشرة أجزاء يلحقها بملحق فى سبعة أجزاء أخرى وقد حافظ فى الأجزاء العشرة الأولى على تقسيم الكتاب إلى ليال؛ وكان المترجمون قد تركوا هذا التقسيم حتى أن جالان نفسه أهمله بعد الجزأين الأولين من ترجمته؛ لسبب طريف فيما يقال وهو أن شباب باريس كانوا يقلقون نومه بالصياح تحت نافذته بتلك الجمل المكررة المشهورة فى آخر الليلة وفى أولها. واعتمد برتن على نسخة كلكتا الثانية وأكمل بعض النقص من نسخة برسلو وقد اهتم أيضاً كما اهتم لين بالتعليقات الطويلة الكثيرة زاعماً أن الإنجليز فى أمس الحاجة إلى معرفة الشرق فى حياته الاجتماعية لتسهل عليهم مهمتهم فيه. وهو ينظر إلى ذلك نظرة لا تخلو من اتجاه استعمارى قوى.

---

(1) The Arabian Society in the middle Ages.

وأهم ما كتبه فى هذه الترجمة المقالة الختامية التى تستغرق الجزء العاشر كله تقريباً والتى استعرض فيها معلوماته عن الأدب العربي وعن كل ما يمس تاريخ الليالى.

التراجم الفرنسية:

استقلت ترجمة جالان بالقراء الفرنسيين قرنين تقريبًا، يضيف إليها الناشرون ويصلحون منها حتى قام أخيرًا مردروس (Mardrus) بترجمته التى لا يذكر عن أصلها إلا أنه أصل عربى من أواخر القرن السابع عشر؛ والتى أخرجها أحسن إخراج من حيث اللوحات والطبع. ولكن مع الأسف الشديد لا يمكن أن نعد هذه الترجمة ترجمة علمية فهى تأليف وحشو بما هو مبتذل ومسخ أكثر منها ترجمة. وقد انتقدها المستشرقون الفرنسيون أشد انتقاد، وأهم من انتقدها الأستاذ دومنبين (M.GDemombynes) فى عدة مقالات فى أعداد من La Revue Critique de l'Histoire et de la Littérature, l'année 1900).

وقام ماذر باويس (Mather Powys) بترجمة هذه الترجمة أخيراً إلى الإنجليزية وإخراجها بنفس الفخامة والجمال من حيث الصور والطبع.

٣

لم يقتصر هم الغربيين على نقل هذا الأثر إلى لغاتهم وإنما أنتجت تلك التراجم المتعددة آثارها العلمية والأدبية، وكان أهم ما شغل بالهم البحث عن أصل ألف ليلة وليلة. وفى ذلك اتجه البحث ناحيتين مهمتين: الأولى هى محاولة اقتناء النسخ المختلفة لعلهم يصلون إلى الأقدم فعثروا على نسخ مختلفة متعددة؛ والثانية وهى البحث النظرى عما قد يكون أصلها ولم تخل كتابة كاتب تقريبًا عن

ألف ليلة وليلة من جزء مهم فى الكلام عن أصلها وقبل البدء فى عرض ما قد قالوا به نرى من الأوفق أن نذكر أشياء لا يمكن إغفالها وقد كان إغفالها سبباً مهمًا فى تخبط كثيرين ممن كتبوا فى هذا الباب. فأول ما لا بد أن نلاحظه هو أن هذا الكتاب لم يؤلف على نحو ما نفهم من تأليف الكتب. هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحفظ فى دور الكتب وإنما هو مجموعة من القصص المتفرقة كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاهة وتسميعًا. ظل القاص قروناً يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء حتى جاء العصر الذى نظر فيه إلى هذه القصص بعين التقدير فقيدت إما بالمطبعة وإما بحفظ هذه النسخ فى دور الكتب. ولو قد تأخر الاهتمام بهذا الموضوع قروناً لطال زمن الفوضى والتلاعب بهذا الكتاب قروناً مثلها. كذلك يجب أن نلاحظ أن عصر رواجها الأدبى لم يكن عصرًا عنى فيه أهله بحفظ الآثار الأدبية كما هى بل إن التلاعب بالنص الأصلى بقصد الإصلاح لا يزال إلى اليوم عيباً متفشياً عندنا. ولقد لاقى هذا الأثر نفسه حديثاً من حرية التلاعب المطلقة باسم الأخلاق مسخاً قوياً فى طبعة الآباء اليسوعيين. وكيف نغفل مبررات هذا التلاعب القوية فى هذا الأثر؟ ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة فى العراق هو ذوقهم فى الشام أو فى مصر؟ ومن قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين؟ ومن قال إن ذوق العامة شىء محدد يمكن إدراك كنهه ورسم خطط ثابتة لإرضائه؟ ولقد عاشت هذه المجموعة من القصص تؤدى غرضها الأول وهو إرضاء السامعين قروناً متتالية يتحكم فيها ذوق السامعين فلا يجد هذا التحكم من القاص أقل تحرج من التلاعب بالأصل بأقصى ما يمكن أن يكون التلاعب. ولقد ساعدت على هذا طبيعة الأثر نفسه. ألم يكن مجموعة من

القصص المتفرقة لا وحدة لها ولا رابط لأجزائها؟ بحر خضم حدوده قصة الملك شهريار وزوجه شهرزاد ألقى فيه ما ألقى وأخرج منه ما أخرج وعاش حراً طليقًا فى هذه الحدود الفضفاضة حتى جاء اهتمام الغربيين فقيد من حريته ونقل نصه من آذان العامة وأفواههم إلى المخطوطات والمطبوعات فى دور الكتب. ولست أشك مطلقاً أن هذه المقدمة نفسها كان يمكن أن تتغير وتتحور لولا أن قيدها ابن النديم والمسعودى فى وصفهما للكتاب كما سنرى. ولقد ساعد هذا الإدخال وجود مجموعات كثيرة من القصص الشعبية المتشابهة يمكن أن تدمج فيها بكل يسر: مجموعات مترجمة عن الهندية أو الفارسية، ومجموعات مما روى فى اللغة العربية على أنه أخبار، أو قصص قديمة ذكر فى بعض مصادر التاريخ أنها كانت كتباً مستقلة كقصة السندباد وشماس أو السبعة وزراء؛ بل إن من هذه القصص ما لا يزال نابياً فى المجموعة تظهر إضافته واضحة قوية. وليس يكفى أن تخلو بعض النسخ من بعض القصص ليمكن الجزم بإضافتها المتأخرة. وإنما هناك عوامل كثيرة مختلفة تتدخل فى تعليل مثل هذه الفوارق فى النسخ. كذلك لا يمكن الجزم بأن وجود القصة فى كل النسخ التى لدينا إلى الآن يدل على قدم هذه القصة ووجودها فى الأصل؛ فأيسر ما يمكن أن يضعف هذا الجزم فيصبح مجرد ترجيح هو أن النسخ التى بين أيدينا لا تمثل النسخ التى وجدت كلها. وهى بعد حديثه العهد يرجع تاريخ أقدمها إلى ما بعد القرن الرابع عشر الميلادى. وأخيراً لا يمكن أن ننسى أن نظرة العلماء إلى هذا الأثر كانت نظرة أقل ما يقال فيها إنها تدل على عدم الرضا؛ فكان ذلك باعثاً قويًا على إهماله وتركه فى يد العامة، الذين لم يستغنوا عنه، يفعلون به ما يريدون.

ولكنا نلاحظ أن ما قلناه قد يعطى صورة غير دقيقة عن الحال. فالواقع أن بين هذه النسخ جميعاً تشابهاً يتعدى تشابه الاسم والمقدمة بكثير، فهناك تشابه الفكرة العامة فى تقسيم القصص إلى ليال، وإن اختلف هذا التقسيم اختلافاً ظاهراً. وهناك قصص كثيرة مشتركة بين هذه النسخ، وإن اختلفت قليلا فى طريقة العرض فهى تتشابه تشابهاً قويًا فى جوهر القصة وحوادثها واختلاف الأسلوب أو اللغة يمكن إرجاعه إلى اختلاف موطن النسخة. كذلك تتشابه النسخ من حيث الموضوع العام، ومن حيث الأثر العام الذى خضع الكتاب له كما سنرى فى الفصل الخاص بتأليف الكتاب.

ولنعرض الآن ما وصل إليه الغربيون فى هذا الميدان محاولين أن نبين تطور البحث بتقدم الزمن.

٤

لست أشك مطلقاً فى أن الأبحاث عن أصل الإلياذة قد أثرت أثراً قوياً فى الأبحاث عن أصل ألف ليلة وليلة، لا لأن كليهما أدب شعبى، ولا لأن كليهما قد تطور وتحور وعاش حراً طليقًا قبل أن يقيده الطبع والحفظ فى دور الكتب، ولا لأن الاهتمام بالبحث عن أصل الإلياذة كان نشطاً قوياً إبان القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أوروبا كلها، وفى هذه الفترة انتشر كتاب ألف ليلة وليلة فيها انتشاراً عاماً قوياً وبحث عن أصله، لا لكل هذا فحسب، ولكن للمنهج نفسه الذى اتبعه الباحثون. ولعل الإشارة إلى ذلك كلما سنحت الفرصة أوفى بما نريد من برهان، ولكنا نلاحظ منذ أول الأمر أن الفرق شاسع بين الأثرين. فإلياذة هوميروس موضوع واحد له وحدته التى تعين على نقده وتحليله وإرجاع أجزائه إلى أصولها، ومؤلفها شخص واحد فيما قد زعم من قديم ووحدة المؤلف تعين

على تمييز ما له وما ليس له. ولكن ألف ليلة وليلة مجموعة من القصص تختلف عصورها وأصولها ومواطنها، لا شيء يحكم ربط أجزائها على هذا النحو. ولا شيء يحد من مادتها، وكذلك لا نعرف اسم مؤلف واحد ولا اسم قاص واحد ممن ألفوا قصصها، أو قصوها بأسلوبهم.

إن أول من أدلى بشيء له قيمة في باب البحث عن أصل ألف ليلة وليلة كان المستشرق النمساوي فون هامر. فقد كان جالان أشار في ترجمته منذ أوائل القرن الثامن عشر إلى أن أصل هذه القصص هندي. وقال كثيرون بعد ذلك أقوالا مختلفة لا تستند إلى دليل، ولا تدل على بحث أو درس وإنما هي مجرد فكرة أو ظن. ولكن فون هامر كان أول من أشار إلى أن نصًا في كتاب مروج الذهب للمسعودي[1] يشير إلى وجود كتاب بهذا الاسم ونشر هذا النص في المجلة الآسيوية في إبريل سنة ١٨٢٧.

وأهم ما يمكن أن نخرج به من هذا النص هو أن كتابًا مترجماً عن الفارسية اسمه ألف ليلة وليلة أو ألف ليلة فقط كان معروفاً أيام المسعودي؛ أي في منتصف القرن الرابع الهجري، وكان معروفاً أنه ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور فيما ترجم في أيامهما من آثار غير عربية؛ وأن هذا الكتاب فيه ذكر للملك والوزير وابنته، وأن كتبًا أخرى مثله كانت معروفة مثل كتاب السندباد وشماس وغيرهما مما نراه مدمجًا في المجموعة التي نعرفها اليوم. وفي آخر المقال يرجح فون هامر مستنداً إلى هذا النص أن الكتاب ترجم أيام المنصور جد الرشيد الذي يلعب هذا الدور المهم في قصصه.

وفي عام ١٨٢٨ نشر تريبوتين (Trebutien) ترجمته الفرنسية لقصص من ألف ليلة وليلة لم تنشر، كان فون هامر صاحب الفضل

---

(١) مروج الذهب جـ ٤ ص ٨٩/٩٠ طبع مينار Meynard.

فى ترجمتها عن الأصل العربى إلى الألمانية، وهو الذى كتب مقدمتها؛ وفى المقدمة يتعرض للكلام عن الأصل مؤيداً وجهة نظره التى ذكرها فى المقال السابق مقسمًا الكتاب، لأول مرة فيما نعرف من حيث مواطن الأصل، إلى تلك الأقسام المشهورّة التى لا تحتاج فى جوهرها إلى كثير حجج فهى أوضح من ذلك. فجزء أصله قديم جدًا نُقل إما عن الهند أو فارس. وهذا نوعان نوع فيه الخيال والمبالغات والقصد منه التسلية ليس غير مثل قصة ملكة الثعابين؛ ويقول عن هذا النوع إنه هو الذى كان منتشراً أيام الرسول (صلعم) وهو الذى خاف محمد (صلعم) أن يلهى قومه عن الدين. والنوع الثانى الذى سيق للموعظة والعبرة، وهذا كثير وأصله الهندى أوضح من أن يحتاج إلى بحث. أما القسم الثانى فهو القسم العربى الذى يرجع زمنه إلى الخلفاء وأولهم هارون الرشيد؛ ثم قسم ثالث وهو الأحدث يرجع إلى أصل مصرى يصور الحياة الاجتماعية فيها.

ظل المستشرقون بعد ذلك يناقشون فون هامر حول نص المسعودى منهم المعارضون أمثال دوساسى (De Sacy). ولعل أهم ما نشر فى الموضوع هو النقاش الذى نشرته المجلة الآسيوية سنة ١٨٢٦ والذى دار بين دوساسى المعارض وشليجل (Schlegel) الذى يؤيد فون هامر. كذلك نشر دوساسى رأيه فى مقدمته لإحدى طبعات ترجمة جالان. وأهم ما فى تلك المعارضة أنها تهاجم النص نفسه شاكة فى صحته مرجحة أن يكون اسم الكتاب إضافة نساخ إلى النص. وهو يستأنس فى ذلك بأن الكتاب ذكر فى بعض النسخ أنه ألف ليلة فقط وفى بعضها الآخر ألف ليلة وليلة. ثم إن هذا الأصل لا يمكن أن يكون صحيحًا؛ لأن النص يذكر أسماء كتب

مستقلة هى ضمن المجموعة التى بين أيدينا. وأخيراً يرى أن رأى فون هامر فى الأصل لا يمكن أن يؤيده هذا الروح الإسلامى القوى العام الذى صبغ الكتاب كله مهما يكن موضوع القصة وأينما كان منظرها.

وفى سنة ١٨٣٩ نشر فون هامر نصًا آخر يؤيد به وجهة نظره الأولى وهو النص الذى يشير إلى ألف ليلة وليلة فى كتاب الفهرست لمحمد بن إسحق بن النديم عند الكلام عن الخرافات فى المقالة الثامنة من الجزء الثامن[١].

وأهم ما فى هذا النص هو أن كتاباً فارسيًا اسمه هزارأفسان هو أول ما عمل فى باب كتابة الخرافات، وأن وصف هذا الكتاب ينطبق من حيث المقدمة والطريقة العامة فى القص على ما بين أيدينا من كتاب ألف ليلة وليلة. وأن كتاب هزارأفسان حدثت به شهر زاد الملك فى ألف ليلة وليلة وأن فيه دون المائتى سمر، وأن ابن النديم رآه فحكم عليه بأنه كتاب غث بارد. ثم يتبع ذلك أن الجهشيارى صاحب كتاب الوزراء هم بتأليف كتاب يجمع ألف سمر من أسمار العرب يتحدث بها فى ليال فمات دون أن يكمل أربعمائة وثمانين ليلة[٢].

هذا الكلام حول أصل ألف ليلة وليلة فى الصحف واتخذ المترجمون من مقدمات ترجماتهم ميادين لعرض المسألة وآرائهم فيها. وأهم من نذكر فى هذا الباب المستشرقان الإنجليزيان لين، وبرتن، والمستشرق الألمانى ليتمان.

---

(١) كتاب ابن النديم الفهرست طبعة Flugel ص ٣٠٤.

(٢) لم يصل إلينا هذا الكتاب.

أما لين فيقول إن المستشرقين المبرزين يظنون أن ألف ليلة وليلة هى هذه الترجمة الأصلية التى ذكرها المسعودى بعد التحريف والزيادات الكثيرة على مر الزمن، ولكنى أظن أن هذا غير مرجح وأظن أن مؤلفها واحد وذلك لأسباب: أولا لأنها تصف حالا اجتماعية بعينها ذات طبيعة متوافقة. وثانياً لأننا لا نجد مثل هذه القصص فى كتب عربية أقدم من هذه المجموعة. وثالثًا لأنه ليس هناك فروق بين النسخ المعروفة لا يمكن إرجاع أسبابها أو تعليلها فى يسر وسهولة إذا عرفنا أن من هذه النسخ ما كان ناقصًا واحتيج فيه إلى إكمال، ومنها ما كتب عن تسميع شفاهى فيه نقص ظاهر أكمل فيما بعد، وإلا فكيف نعلل هذه التشابهات القريبة جداً بين قصص بعينها توجد فى كل النسخ.

ثم يجتهد لين فى تعيين عصر إخراج الصورة الأخيرة للكتاب فيحدده بأنه أواخر القرن الخامس عشر الميلادى وأوائل القرن السادس عشر، وهو يعتمد كثيراً فى هذا التحديد على قول دوساسى من أن تأليفها قد تم قبل نهاية القرن التاسع الهجرى أو فى منتصفه لأن القهوة لم تذكر فيها[1] ويجتهد أيضاً فى تعيين وطن المؤلف بأنه مصر[2] ويعلل هذا التعيين بأن الحال الاجتماعية هى حال مصر ويرد على الملحوظة التى نشرها دوساسى والتى

---

(١) ويؤيده فى هذا الراي الأستاذ فييت (G. Wiet) في تعليقاته على عدد المجلة الأسيوية الصادر في يوليه- سبتمبر سنة ١٩٢٥ ببعض إثباتات أخرى كعدم ذكر فنار الإسكندرية واستعمال كلمة شهبندر التجار.

(٢) ونذكر بهذه المناسبة أن بالجريف Palgrave في المقال عن بلاد العرب في دائرة المعارف البريطانية (الطبعة التاسعة) يعين هذا الوطن ببغداد.

وجدها مكتوبة بالفارسية على هامش نسخة كلكتا الثانية بخط الناسخ نفسه الشيخ الشيروانى؛ حيث تنص أن المؤلف سورى لغته العربية، كتب الكتاب بقصد تسهيل تعلم اللغة العربية لمن يريد تعلمها.

وقبل أن ننتهى من هذه النقطة من بحث لين فى هذا الموضوع لابد لنا من أن نشير إلى أن فون هامر قال من قبله إن الصورة النهائية لألف ليلة وليلة أخرجت فى مصر. وكذلك لابد من أن نشير إلى أن شوفان[1] (Chauvin) استغل هذه الملاحظة وأطال فى بحثها فخرج بأن المؤلف المصرى هذا كان شخصين وليس واحداً. مصرى وصف الحياة الاجتماعية المصرية وآخر كان يهوديًا ثم أسلم وهذا ما يفسر كثرة وجود الإسرائيليات فى ألف ليلة وليلة، ويفسر أيضاً كثرة ما يحكى فيها عن الذين آمنوا أو دخلوا الدين الإسلامى بعد أن كانوا من الكافرين. وأخيراً يرجح شوفان أن هذا المصرى اليهودى الذى أسلم هو إبراهيم ميمون الذى عاش قبل سنة ١٥١٨م. ويرد أويسترب (Oestrup)الدانماركى فى بحثه القيم عن ألف ليلة وليلة، الذى سنشير إليه بعد ويفند رأى شوفان هذا بالدليل القوى فليس ثمة أى حاجة للزعم بأن هناك مؤلفاً يهودياً لتفسير دخول الإسرائيليات فى كتاب ألف ليلة وليلة فقد زخر الأدب العربى والتاريخ الإسلامى من قبل هذا الميمونى المزعوم بالإسرائيليات منذ أيام وهب بن منبه.

---

(١) بحثه هذا فى رسالة صغيرة عنوانها.
La Recension Egyptienne des 1001 nuits - 1899.

ثم يستعرض لين فى مقدمته ما كتب قبله حول أصل الليالى ويرى أخيراً أن كتاباً عرف باسم ألف ليلة وجد زمن المسعودى وأن الكتاب الذى بين أيدينا ألف ليلة وليلة[1] فهو ليس كتاب المسعودى بعينه وإن كان قد اعتمد عليه، لأن مسحة الكتاب الذى بين أيدينا ليست فارسية ككتاب المسعودى، الذى نص على أنه ترجمة لأصل فارسى وإنما مسحته عربية إسلامية صرفة. ثم يختم لين مقدمته بملاحظات تفصيلية قليلة قصيرة، قصد بها القراء الأوروبيين، عن بعض قصص بعينها من المجموعة.

أثر الدراسات التى عملت حول أصل الإلياذة واضح فى بحث لين أكثر من غيره. ففكرة المؤلف هل هو واحد أو متعدد، وفكرة الزيادات هل كانت على مر العصور أو دفعة واحدة فى عصر متأخر وإن كان قد اعتمدت على مأخوذات من عصور مختلفة. كل هذه أشياء شغلت الباحثين عن أصل الإلياذة كثيراً وطويلا إبان هذا القرن التاسع عشر خاصة.

أما برتن فإن أهم ما أضافته مقدمته إلى الموضوع هو تنبيهنا إلى مقال فى مجلة (Atheneum) عدد ٦٢٢ يشير فيه كاتبه إلى نص من كتاب نفح الطيب للمقرى يقول فيه إن ابن سعيد بن موسى الغرناطى المولود سنة ٦١٥هـ. والمتوفى سنة ٦٨٥ هـ. يذكر فى كتابه

(١) أعطى لين ودوساسي اهمية لمسألة العدد حتى ابان فليشر Fleischer أن المقصود بها ليس إلا مجرد الكثرة وأن العرب تكره العدد الزوجي وأشار برتن ايضاً في مقدمته إلى مسألة العدد هذه وقال إنهم يضعون الواحد لوضع حد للأصفار حتى نعرف عددها بالضبط. وأشار ليتمان إلى مسألة العدد ايضاً فقال إن الترك ينفرون من العدد الزوجي وفي التركية كثير من مشابهات هذه التسمية ففي القسطنطينية مكان معروف اسمه الف عمود وعمود.

المحلى بالأشعار عن القرطبى[1] فى صدد الكلام عن بناء الهودج فى بستان القاهرة، والبدوية التى بناه لها الآمر بأحكام الله، أن القصص الشعبية حول هذه البدوية وحول ابن ميّة من أبناء عمومتها أصبحت مثل قصص البطّال وألف ليلة وليلة وما شابهها. ومن هذا النص فى كتاب نفح الطيب استدل كاتب المقال أنه كان لألف ليلة وليلة صورة معروفة شائعة فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ويستعرض برتن كل ما قيل فى الموضوع إلى عصره بكل اختصار وينتهى أخيراً إلى النتائج التالية يلخصها فيقول: إن الأصل لهذا المؤلف مأخوذ عن الهزارأفسان وأقدم القصص مثل السندباد والسبع وزراء وجلعاد يمكن إرجاعها إلى عصر المنصور أى القرن الثامن الميلادى (ولعله يريد عصر دخولها العربية). ثم إن بعض القصص المشتركة فى كل النسخ ترجع إلى القرن العاشر وبعض قصص حديثه أضيفت فيما بعد يرجع عهدها إلى القرن السادس عشر. أما المؤلف فقد اتخذ شكله الخالى فى القرن الثالث عشر؛ وأما المؤلف فهو غير معروف لأنه لم يكن هناك مؤلف واحد، وإنما كان هناك ناشرون ونساخ ولا يمكن أن نتحدث عنهم إلا إذا ظهرت نسخ أكثر مما بين أيدينا من الكتاب.

ولعل أحدث المقدمات التى تعرضت لهذا الموضوع فى شىء من التمحيص العلمى مقدمة الأستاذ ليتمان التى يقرر فيها أولا

---

(١) يرجع بين Payne ان يكون هذا القرطبى هو مؤلف تاريخ الخلفاء جعفر بن عبد الحق الخزرجى (حول منتصف القرن الثانى عشر الميلادى) ويرجح ماكدونالد أنه الكرتى مؤلف كتاب فى تاريخ مصر والمقريزى فى كتاب «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» بنقل النص نفسه عن كتاب المحلى بالأشعار عند الكلام عن الهودج.

مستنداً إلى نص القرطبى أو الكرتى السابق ذكره أن صورة من هذا الكتاب عرفت فى مصر وشهرت حول منتصف القرن الثانى عشر الميلادى؛ وأن هذه الصورة التى لا يمكن أن نحكم على محتوياتها بشىء ظلت فى مصر وأخذت تنمو وتزداد على مر الزمن. ويقرر الأستاذ ليتمان ثانيًا أنه ما دمنا لا نملك نسخة من هذه المجموعة عربية قديمة ولا نسخة من الأصل الفارسى المشار إليه فإن الميدان سيظل مفتوحاً أمام كل الفروض.

ويستمر الأستاذ ليتمان فى الإشارة الموجزة جدًا إلى فقرات من بعض القصص تنم عن أصل قديم بينما نجد فى نفس القصة زيادات تدل على الإخراج الحديث. وأخيرًا يشير إلى أبحاث ماكدونالد[1] الذى يعين الأطوار التى مر بها هذا المؤلف وهى: أولاً الأصل الفارسى الهزارأفسان، ثانياً الترجمة العربية لهذا الأصل الفارسى، ثالثاً صورة من هذا الكتاب كانت المقدمة فيها مأخوذة من الهزارأفسان، وأما القصص التى تلتها فقد كانت من أصل عربى، وهى توجد الآن مكان القصص الفارسية الأصلية. هذه القصص العربية كانت مختصرة لا قيمة لها وكان فيها ولا شك قصة التاجر والجنى إلخ... رابعاً ألف ليلة وليلة كما وجدت فى عصر الفاطميين

---

(١) لم يترجم ماكدونالد الليالى ولكنه خصها بأكثر من بحث وأكثر من مقال... وهو الذى كتب المقال عن ألف ليلة وليلة فى ملحق دائرة المعارف الإسلامية بينما كتب المقال الأول فى هذه الموسوعة أويسترب الدانماركى. وكذلك كتب مقالا مهمًا فى عدد مجلة الجمعية الآسيوية الملكية الصادر فى بولية سنة ١٩٢٤ عن تاريخ الليالى وهو الذى نشر قصة على بابا من أصل مخطوط فى مكتبة بودليان فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية سنة ١٩١٠. ثم كتب عدة رسائل صغيرة ذكرها كلها فى مقاله فى دائرة المعارف الإسلامية.

المتأخر فى القرن الثانى عشر الميلادى والتى قد لا تختلف عن الصورة الثالثة إلا بأنها كانت شائعة فى مصر. وخامساً ألف ليلة وليلة كما نجدها فى نسخة جالان التى تعتبر أقدم نسخة، والتى لا تختلف كثيراً عن النسخة المصرية المعروفة وعن سائر النسخ الأخرى المتداولة.

ويناقش الأستاذ ليتمان تقسيم الأستاذ ماكدونالد مبيناً أن الصورة الثالثة قد تعسف فى إيجادها لتطابق كلام ابن النديم ورأيه فى الكتاب أنه غث بارد الحديث. وهذا رأى لا نلزم بأن نجزم بصحته. ويشك الأستاذ ليتمان أيضاً فى أن يكون هناك ترجمة كاملة للهزارأفسان. ويرجح أن الترجمة كانت المقدمة العربية ليس غير وأن ما أضيف بعد هذه المقدمة وإن يكن من أصول غير عربية فإنه قصص عربى له صبغته الإسلامية. وبهذا لا يكون الشبه بين ألف ليلة وليلة وبين الهزارأفسان إلا المقدمة ولفظ ألف. ولكن مادمنا لا نملك نسخة من ألف ليلة وليلة القديمة هذه ولا من الهزارأفسان فإننا لا نستطيع أن نؤكد شيئاً، وكل ما نستطيع أن نؤكده هو أن الليالى التى بين أيدينا قسمان منفصلان قسم بغدادى وقسم مصرى. فالقسم البغدادى يدخل فيه كل القصص الهندى أو الفارسى الذى دخل العربية زمن العباسيين. والقسم المصرى ما كتب من هذه القصص فى مصر أو سوريا لاتصال البلدين صلة وثيقة أيام المماليك وتحت حكم الأتراك. كذلك نلاحظ أن قصصاً بغدادياً غُيّر وحُوّر فى مصر وأن قصصًا مصريًا ألف عن زمن أقدم من زمن الرشيد فضلا عن أن يكون من زمنه؛ ولكنه لا يمكننا أن نحدد الزمن الذى وجدت فيه النسخة الكاملة للمجموعة البغدادية

قبل أن تدخل مصر لتتسع وتتغير. وعلى ذلك فالصورة الثالثة والصورة الرابعة لهذا الكتاب عند الأستاذ ماكدونالد هى شىء واحد عند الأستاذ ليتمان. وأما كونها تحتوى على قصص لا قيمة لها فهذا ما لا دليل عليه بل هو موضع الشك كما يقول.

وبعد أن يتكلم الأستاذ ليتمان قليلا حول أن القصص لها طابع فنى إسلامى وأن هذا الطابع هو كل ما هو مشترك بين كل القصص، الذى أصله هندى أو فارسى وأن هذا الطابع يتجلى فى السجع الذى يمثل الروح العربى حقًا والذى شاع فى القرن العاشر وهو يكثر فى مواقف بعينها فى الليالى كوصف الحروب والطبيعة والجمال، أو فى الخطاب والصلاة والوعظ والأمثال. وبعد أن يشير إلى ما وصل إليه هوروفتز (Horovitz) من أن الشعر المضاف فى الليالى والذى يمكن أن تستغنى عنه القصص تمامًا هو لشعراء يرجع تاريخ بعضهم إلى القرن الثانى عشر والرابع عشر الميلادى أى أن الشعر قد أضيف مع إضافة المجموعة المصرية؛ بعد كل هذا يقول إننا نستطيع فى كثير من الأحيان أن ندل على الأصل ولكنا لا نستطيع أن نعين تاريخ هذا الأصل. وهذه الإشارة عندى هى كل ما يحدد الفرق بين بحوث المشتغلين بالفلكلور عن أصل ألف ليلة وليلة، وهم أكثر من بحث، وبين بحوث الأدباء والعلماء. فالذى لا شك فيه أنه يمكننا أن نصل إلى نص الأصل وموطنه أو موطن نوعه، وهذا يفيد دارس الفلكلور ويسترعى نظره ولكن الدارس لأصل ألف ليلة وليلة من الناحية الأدبية والعلمية لابد له من خطوة أساسية بعد تعيين هذا الأصل، وهى تحديد زمن دخول هذا الأصل، مجموعة ما

من الليالى وكيفية هذا الدخول وما تركه من مؤثرات وما حمله من آثار من نفس الكتاب.

ويستمر الأستاذ ليتمان بعد هذا مجتهداً فى تعيين مواطن أصل بعض المواضيع وبعض القصص فى ألف ليلة وليلة مكتفياً بالناحية الفلكلورية متأثراً فى قوله بأبحاث (Noeldke) نولدكيه التى كان ينشرها فى مجلة جمعية المستشرقين الألمانية (Z.D.M.G) وخاصة فيما يتعلق بوجود مجموعة مصرية وأخرى بغدادية؛ فيقول إن قصص الزهد أكثرها هندى، ثم يعود فى موطن آخر فيذكر إشارة مهمة، وهى أنه من العجيب أننا نجد أكثر قصص الزهد فى مكان واحد يعنيه بالجزء الثالث من نسخته) وهذا ما يجعلنا نظن أن ناشرًا ما اهتم بها. وفى هذه القصص قليل من ذكر زهاد اليهود.

ولذلك فإنه قد ظن أن يهوديًا أسلم [١] هو الذى جمعها أو نشرها وهذه فكرة جائزة عند ليتمان، وإن كان قد حرص على أن ينص أنه لا يجزم بها، ولو أن اليهود يعاملون فى هذا الجزء على أنهم تقاة أمناء بينما هم يحقرون فى سائر الكتاب. وأما قصص الخرافات التى تتصل بالجن والشياطين وكيفية تدخلهم فى الحياة على نحو يختلف كثيراً عما ألفته الصحراء العربية عن الشياطين، وما ألفته مصر عن السحرة، فإن أصلها من فارس.

وأما القصص التى تنم عن أصل بابلى قديم أمثال قصة بلوقيا، وقصة مدينة النحاس، وقصة عبد الله بن فاضل وإخوته التى يذكر "الخضر" فيها جميعاً، فهذه قصص قديمة حفظت فى بغداد التى

---

(١) الذى ظن ذلك هو شوفان كما بينا.

تقع جغرافياً مكان بابل ودخلت العربية عن طريق قصص الإسكندر والقصص اليهودى منذ زمن أقدم من وجود ألف ليلة وليلة بكثير. ونجد فى الأدب العربى كما نجد فى كتاب الأغانى مثلا قصصاً مشتركة بينه وبين ألف ليلة وليلة، ولكن جهلنا بما كانت عليه النسخة العربية القديمة وبما كانت تحتويه من قصص لا يمكننا من الجزم بشىء فى هذا الميدان. وأكثر القصص التى تدور حول الخلفاء وبلاطهم وحول الثراء والغنى يرجع أصلها إلى تاريخ المجموعة البغدادية. ثم يعدد ليتمان قصصاً بعينها يقرر أنها دخلت ضمن الليالى من تاريخ هذه المجموعة البغدادية، أو الصورة البغدادية لألف ليلة وليلة.

أما قصص اللصوص والشطارة (وإن كان لها أدب خاص فى أكثر الأمم إذ ذاك) وقصص الفكاهة وقصص السحر التى يخضع فيها الجن للإنسان بواسطة التعاويذ وقصص حديثى الغنى فكلها ترجع إلى أصل مصرى، وقد يكون لكل هذه القصص أصول فى الأدب الفرعونى. بل إن بعض هذه الأصول الفرعونية واضحة فى بعض القصص فقصة على الزيبق قد أشار نولدكيه إلى أنها توجد فى القصة المصرية القديمة كنز رامبسينت (Rampsinite) وأما قصة القرد الكاتب، التى توجد فى قصة الصعلوك الثانى فى قصة الحمال والثلاث بنات، فقد أشار شبيجلبرج (Spiegelberg)إلى أنها تذكرنا بتوت (Tut) المصرى القديم الذى يصور فى صورة قرد. بل إن تفرع القصص من مقدمة، وهو طريقة هندية محضة، يوجد له أشباه فى الأدب المصرى القديم. وقص القصة أمام الملك على النحو الذى هو معروف أنه هندى نجده على نفس الصورة عند

قدماء المصريين، بل إنا نجده عند كثيرين قبل الإسكندر وبعده، وإن كان ابن النديم قد أرجعه إلى زمن الإسكندر. وهو قد لا يكون مأخوذًا من إقليم عن آخر فالأرجح أنه نشأ مستقلا فى كل هذه الأقاليم.

وأخيرًا يقول الأستاذ ليتمان إن القصص التى يقل فيها السجع والشعر أصلها غير عربى على الأرجح وإن كان كثير من القصص الواضح أصله الهندى أو الفارسى قد حشر فيه شعر وسجع. ويختم ليتمان بحثه بأنه ليس من السهل تقسيم ألف ليلة وليلة إلى مجاميع لأن التاريخ غير محقق وهو بعد عسير فى الوصول إليه. لذلك يذكر هذا التقسيم بمنتهى الاحتياط؛ فالأقسام المهمة الأساسية هى الخرافات ثم قصص الغرام ثم الأساطير أو القصص القديم ثم قصص تعليمى وآخر فكاهى وأخيراً الأحاديث والأخبار. وهو يذكر بعد هذا فى إيجاز لا يعدو بضع صفحات بعض قصص بعينها مشيراً إلى أصل مواطن بعضها وقد لا يعدو كلامه أحياناً عن القصة التى ذكرها سطرين مثلما فعل لين فى مقدمته.

٥

هذا أهم ما وجدناه فى مقدمة الترجمات عن أصل ألف ليلة وليلة. ولكن أبحاثاً خاصة نشرت حول هذا أكثرها وأهمها جزئى حول قصة بالذات أو جزء من قصة؛ وكلها تقريباً تتجه اتجاهاً فلكوريًا كما سنرى فيما بعد. ولكن بحثين مهمين مستقلين نشرا فى الموضوع لابد من أن نشير إليهما لأهميتهما. أما الأول فبحث

الأستاذ الدانماركى أويسترب (Oestrup) الذى ذكرناه قبلاً وهو رسالة دكتوراه فى البحث عن ألف ليلة وليلة عامة[1] ؛ وبحث ماكدونالد الأمريكى عن أصل الليالى الذى نشره فى مجلة الجمعية الآسيوية الملكية فى عدد يوليه سنة ١٩٢٤والذى أشار إلى أجزاء منه ومن بحوثه الأخرى فى الموضوع فى مقاله فى ملحق دائرة المعارف الإسلامية.

أما أويسترب فهو يستعرض فى غاية الاختصار آراء من سبقوه فى أصل الليالى ثم يقول قبل الرد على أين ألفت الليالى أو كيف ألفت يجب أن نرد أولاً على ما هى ألف ليلة وليلة. هل هى مؤلف رجل أم أنها مجموعة قصص لعدة مؤلفين؟ وهذا هو السر فى تخبط هؤلاء الباحثين. إن هذا العنوان لا يدل على شىء محدود ولم يفكر واحد فى امتحان هذه الأجزاء التى تكونه ودرسها قبل الكلام عنها عامة.

وفى الجزء الثانى من بحثه يقول أويسترب، إن الليالى مجموعة قصص يختلف عددها وترتيبها باختلاف النسخ كلها فى إطار واحد والظاهر أنها ليست لمؤلف واحد وإلا فكيف نفسر اختلاف النسخ وتكرار قصص بأكملها، والواقع أن التكرار فى القصص كاملة لا يكون إلا فى القصص القصيرة التى تكون من مجموعة تقال فى إطار واحد أو فى مناسبة واحدة، ولكن الذى يتكرر بشكل ظاهر هو أجزاء من القصة وأحياناً الأجزاء المميزة للقصة، وسنرى هذا فى

---

(١) نشر في كوبنهاجن سنة ١٨٩١ ولخصه الأستاذ جالتيه Emile Galtier في Mèmoires de _I'nstitut Français d'Archèlogie Orientale du Gaire T XXVII pp.135-194

وترجم هذا البحث إلى الألمانية بعد أن علق عليه O. Rescher وترجمه إلى الروسية Krimsky

الفصل الخاص بتأليف الكتاب لذلك يرى أويسترب أنه لابد لنا من درس القصص التى تتقابل، وبالأدلة المباشرة التى تحملها بين طياتها والإشارات التى فيها يمكننا أن نصل إلى الأصل وكيفية تحول هذا الأصل على مر العصور ووصوله إلى الصورة الأخيرة التى بين أيدينا . فالقصص التى لا توجد فى كل النسخ تدلنا على أنها ليست من الأصل الأول، وإذًا فهى تعطينا معلومات غير مباشرة عن تاريخ التحول.

ويتكلم بعد ذلك فى إيجاز عن قصة السبعة وزراء أو السندباد[1]. وإنى لأرى أن وجود مثل هذه القصص فى صورة مستقلة عن الكتاب كما ذكرها المسعودى كاف لأن يؤكد دخولها على أصل ما من أصول الليالى. ولكن عدم وجود قصة بعينها فى كل النسخ لا يدل فيما أرى على حداثة دخولها المجموعة لسبب بسيط وهو أن النسخ التى بين أيدينا غير كافية لمثل هذه الأحكام العامة.

ويضيف أويستروب بعد هذا إلى الأمثلة التى ذكرها ما يشبهها مستدلا بوجود أصول لها فى آداب قديمة ومستدلا أحيانًا بالأسماء الأعجمية التى فيها وبأدلة أخرى خاصة بقصة السندباد البحرى سنؤجلها إلى الكلام عن هذه القصة التى أفردها كازانوفا ببحث خاص على أن هذه القصص جميعها دخيلة على الأصل. ثم يتكلم عن قصة عمر النعمان وقصة تودد وسنتكلم عنهما أيضًا لأنهما أفردتا بأبحاث خاصة. وعن قصة عجيب وغريب وحيكار فيلاحظ على الأولى أن دور الجن فيها يدل على أنها ليست عربية، ويذكر أن

---

(١) هى قصة واحدة غير قصة السندباد البحري.

فون هامر قال من قبله إنها فارسية وهى مهما يكن أصلها تشابه فى كثير قصة عنتر حتى أنها تكاد أن تكون تقليداً لها فى بعض المواطن. وهى على كل حال قد عولجت بروح إسلامى وصبغت بما يجعلها تدل على أنها من بلد عربى. وأما القصة الثانية فهو يستبعد أن تكون جزءًا من أية صورة أخرجت عليها ألف ليلة وليلة. وهى لا توجد إلا فى بعض مخطوطات حديثة مع أجزاء فقط من الليالى.

ينتقل أويستروب من هذا إلى محاولة تحديد الجزء الأصلى الفارسى ناصًا على أن أهم الأدلة فى هذا الميدان ستكون وجود هذه القصص بالفارسية أو الهندية فى عصور سابقة لوجود كتاب باسم ألف ليلة وليلة. هذه المشابهات القديمة إما أن تكون نصوصاً صريحة كاملة للقصة وإما أن تكون شبهاً قوياً فى الصفات المميزة لها أو تشابهاً قريبًا فى بعض الأجزاء. ويضيف إلى هذه الأدلة القوية كلها دليلا لست أراه شيئاً وهو وجود أسماء بعينها. فما الذى يمنع العرب من استعمال أسماء هندية أو فارسية إن أرادوا أن يقصوا قصة يجعلون حوادثها تدور فى الهند أو فارس ما داموا قد سمعوا هذه الأسماء، والثابت أنهم قد عرفوها. ثم يرجع أويستروب بعض القصص إلى أصلها الصريح فى الهندية ذاكراً القصة الهندية الأصلية بعينها وهو يذكر بعض الأسماء فيها التى تثبت أنها دخيلة على العربية. ثم يشير إلى أن طريقة إدخال قصة فى قصة من خواص الأدب السنسكريتى؛ وأن قص القصة لمنع السامع من أن يعمل عملاً ضاراً بغيره ظاهرة هندية معروفة حتى أنه "كيف كان ذلك" العربية ترجمة حرفية (Kathum ètat)السنسكريتية؛ وظاهرة

تحول الحيوان أيضاً غريبة عن العرب وعن المعتقدات الإسلامية بعيدة كل البعد عنها. وهكذا يستمر معدداً فى ثنايا بحثه بعض ملاحظات من هذا النوع.

وأرى بهذه المناسبة أن ألاحظ شيئًا على بحث كثير من المستشرقين فى هذا الميدان وهو قولهم هذه ظاهرة لا تلائم الطبيعة العربية أو الأمة الإسلامية. فإنهم، ولنأخذ المستشرق لين مثلا، قد أسرفوا فى الحكم على الطبيعة العربية والأمة الإسلامية. لأنهم جعلوا أساس حكمهم الفكرة العامة التى أخذوها من كتب الأدب العربى وكتب الدين الإسلامى. وهذا أساس للحكم غير كاف. فالذى لا شك فيه أن نواحى من ألصق ما تكون بهذا الموضوع، موضوع الأدب الشعبى، لم تصور لا فى كتب الأدب ولا فى كتب الدين. وليس يكفى مستشرقاً مثل لين أن يزور مصر ليستطيع أن يحكم أحكاماً عامة على الطبيعة الإسلامية أو المصرية، وإنما لابد لهذا الحكم من دراسات طويلة قريبة من الشعب متصلة به اتصالا وثيقًا أقله اتصال اللغة. وقد يكون الشرقى أقدر على إدراك كنهها وأسرع إلى لمحها وأقدر على تحديدها من الغربى.

*ويستعرض أويستروب بعد ذلك قصصاً بعينها كقصة الحصان المسحور أو الحصان الأبنوس فيرجعها إلى الهزارأفسان، وقصة حسن البصرى متكلمًا عن ظاهرة الحصان الطائر فى الأولى ولباس الريش الذى تلبسه الجنية فى الثانية مرجعاً هاتين الظاهرتين إلى أصلهما الهندى مشيراً إلى اتساع مدى انتشارهما عن الهند فى الشرق والغرب أيضاً. ثم يتكلم باختصار عن قصة سيف الملوك وقصة قمر الزمان والأميرة بدور وقصة أردشير وحياة النفوس

مرجعاً هذه القصص إلى أصلها الفارسى الهزارأفسان بحجج تختلف قوة وضعفاً. فمثلا فى قصة سيف الملوك يذكر أن الأصل الفارسى موجود فى مخطوطين ذكرهما لين [1] أيضاً. وفى قصة أردشير وحياة النفوس التى توجد فى النسخة المصرية تحت اسم تاج الملوك ودنيا يستدل على ذلك بالأسماء. فالأسماء الفارسية فى القصة أعلام حقة أما الأسماء العربية فيها وفي غيرها من قصص ألف ليلة وليلة فهى أعلام مخترعة تدل على معانٍ مثل حياة النفوس وقمر الزمان وبدر البدور إلخ.... وهذا لا يفسر إلا بأن الأعلام الفارسية بقايا النص الأصلى بينما الأعلام العربية اخترعت اختراعًا لإعطاء لون عربى محلى. بل إن تاج الملوك فى هذه القصة، وهو الاسم الذى يحمله البطل أردشير فى النسخة المصرية، ما هو إلا ترجمة للفظة أردشير الفارسية.

ثم يمضى أويستروب فى امتحان الجزء الذى لا يرجع إلى الأصل الفارسى الهزارأفسان والذى لم يكن جزءًا مما سماه المسعودى بألف ليلة وهنا، كما يعترف أويستروب، لا تسعفه المشابهات وكل ما يمكن أن يصل إليه مأخوذ من القصص نفسها، من الإشارات إلى الحوادث والسنين أو من صفة القصة بعامة. أما الإشارات إلى الحوادث أو الأمكنة أو السنين فإن الكلام عنها سهل ميسور ولذلك أفاض فيه لين وأويستروب وماكدونالد وغيرهم ممن اهتم بالليالى اهتمامًا أقل مع أنها لا تؤكد شيئًا لسهولة إضافتها على أيدى النساخ. وأما صفة القصة عموماً بصرف النظر عن

---

(١) ولم يذكر تاريخهما.

وجود أصل لها فهذا ما لم يهتم به أحد من المشتغلين بالليالى. وأبعد ما قالوه فى هذا الصدد إن الأسلوب مصرى أو إن لهجة بعض النسخ لهجة مصرية محلية. ثم أشار كثير منهم إلى ما تنبه إليه نولدكيه أول الأمر وهو قرب بعض الموضوعات إلى طبيعة بعض الشعوب وإن كان كلامهم فى هذا أخصر ما يكون. وقد نقلنا فى الكلام عما قاله ليتمان فى صدد أصل الليالى كل ما قيل تقريباً فى هذا الباب وأغلبه إن لم يكن كله من أقوال نولدكيه.

وهذا فيما أرى كان يمكن أن يكون أزخر الأبواب بالنتائج من حيث تحديد مواطن التأليف على الأقل لو أن اهتمام المستشرقين انصب على النص نفسه بدل أن ينصب حوله وحول ما قد ورد عنه مثلما فعلوا.

يذكّر أويستروب فى صدد هذا الجزء الذى لا يجدى فى درسه البحث عن مشابهاته فى الآداب القديمة أن لين قد ذكر أنه كله مصرى؛ ولكنه يرى، كما قد رأى نولدكيه من قبل[1]، أن هذه القصص تحمل ولا شك آثار الإخراج المصرى أو التحسينات المصرية. ولكن بغداد موطن الرشيد نواة اجتمع حولها الأصول لكثير من هذه القصص التى مازال أثر هذا الأصل واضحا فيها. لذلك يقسم أويستروب الجزء الباقى إلى مجموعتين الأولى بغدادية والثانية مصرية كما فعل نولدكيه من قبل وليتمان وغيره من بعد.

يحاول أويستروب بعد ذلك أن يحدد بعض التواريخ الخاصة بأصول ألف ليلة وليلة والإضافات إليها. فأولاً هناك كتاب اسمه

---

(١) (Z.D.M.G. t. XLII p.68)

الهزارأفسان فهل لهذا المؤلف صلة بمؤلف سنسكريتى. إن هذا لا يقودنا إلا إلى الفروض أما أن الهزارأفسان وجد بالبهلوية مثل كليلة ودمنة فهذا ما يؤكده نص فى كتاب حمزة الأصفهانى وفى كتاب المسعودى. وقد كانت الترجمة المباشرة إلى العربية من السنسكريتية فى عصر متقدم، أما الترجمة من البهلوية إلى العربية فقد كانت فيما بعد فى حكم المنصور فى القرن الثامن. ولكن لا يمكننا أن نؤكد فى أى عِصر كتبت الهزارأفسان بالفارسية وكل ما يمكن أن نقوله إنها وجدت بالفارسية فى القرن العاشر أو الحادى عشر الميلادى. وهنا يشير أويستروب إلى ما أشار إليه ماكدونالد أيضاً(١) من أن شاعرًا اسمه راستى اوكراستى كان له شأن بالهزارأفسان أيام محمود الغزنوى بل فى بلاطه. وقد استمد هذه المعلومات من مقدمة للشاهنامه غير المقدمة المشهورة التى نشرها ماكان (Macan) والتى لم يذكر اسم كاتبها الفارسى وإن كان والنبورج (Wallenbourg) ترجمها فى كتابه (_ Notices sur le Shahnamah Vienne1810) ويقول مول (Mohl) فى مقدمة ترجمته للشاهنامه عن هذه المقدمة الفارسية إنها تكاد تكون من عصر المقدمة التى نشرها ماكان وإنها محرفة كثيرًا.

ويعلق أويستروب كما علق ماكدونالد من بعده، على أن هذه الإشارة لا تنفى وجود الهزارأفسان قبل زمن محمود الغزنوى بكثير. أما تسرب هذه القصص الفارسية إلى العربية فقد كان منذ زمن الرسول (ﷺ). فالسنة تتحدث عن رجل اسمه النضر بن الحارث(١)

---

(١) فى مقاله فى مجلة الجمعية الأسيوية الملكية، يوليو سنة ١٩٢٤.

الذى كان يسحر سامعيه بأخبار أو قصص سمعها من فارس. ونولدكيه يحدد القرن الثالث عشر لترجمة قصص الوزراء السبعة(٢). ويمكننا أن نزعم أن الهزارأفسان ترجمت فى نفس هذا العصر.

ثم يرد أو يستروب على فروض قد تظهر للباحث، كأن يقال من المسلم به أن ألف ليلة وليلة من أصل فارسى، ولكن قد لا تكون متفرعة عن الهزارأفسان بالذات. وأهم ما يرد به على هذا هو نص المسعودى. أو أن يقال إنه من المحتمل أن تكون هذه القصص من أصل فارسى ولكنها جمعت شفاهة بدل أن تكون قد ترجمت عن نص مكتوب وأنها كتبت فى العربية بعد جمعها شفاهة ثم أدخلت فى هذا الإطار الذى ترجم عن نص مكتوب. فيبين كيف أنه من الممكن إخراج مجموعة اسمها ألف قصة من الجزء الفارسى المحدود. ولا يستبعد أن تكون بعض الأخبار والخرافات العربية قد كونت جزءًا من المجموعة الفارسية، وأن النسخة الفارسية كان بها بعض الفجوات التى أكملت فيما بعد، ولابد آخر الأمر ألا نأخذ معنى ألف ليلة وليلة حرفيًا فهذا لا يدل على أكثر من أنه عدد كبير.

ثم يحاول أويستروب أن يمتحن بعض التواريخ المذكورة فى نص القصص نفسها. فذكر أولاً أن أقدم تاريخ مذكور هو الإشارة التاريخية إلى الحاكم بأمر الله سنة ٣٨٦ إلى سنة ٤١١هـ وفى قصة مزين بغداد يقول المزين نحن اليوم ١٨ صفر سنة ٦٥٣ هـ حسب

(١) الذى نزلت فيه آيات مختلفة منها (وإذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين).
(٢) Z.D.M.G. Tome XXX II page 521.

نسخة برسلو ونحن اليوم ١٠ صفر سنة ٧٦٢ حسب نسخة بولاق. وفى مكان آخر من نسخة برسلو يقول جئت بغداد زمن المستنصر بالله بن المرتضى بالله (أى سنة ١٢٢٦م إلى سنة ١٢٤٢م). ولكن نسخة بولاق تقول زمن المنتصر (أى سنة ٧٦٢ ميلادية). كذلك نجد نصاً آخر إذ يقول «أنت تنتظر سليمان ولكن مضى على موته ١٨٠٠ عام» يعنى سنة ٨٠٠م وفى نص أخير نجد ذكر تاريخ آخر حيث يقول أبو الحسن إنه وصل بغداد أثناء الخلاف بين المنتصر والمستعين أى سنة ٢٥٢ هـ. كل ما يمكن أن نستخلص من هذه التواريخ كما يقول أويستروب أن أجزاء من ألف ليلة وليلة أخرجت فى صورتها النهائية فى القرن الحادى عشر. وأما ذكر الأمكنة فإن هذه لا تفيدنا فى تاريخ الليالى شيئاً إذ من السهل جداً إضافتها لإعطاء لون محلى للقصة[1].

أما اللغة فلا يمكن أن تفيدنا شيئاً فى صدد هذا التاريخ؛ لأنها فى الغالب لهجة مصرية قد جددت على الأرجح بفضل محررين مصريين متأخرين. وأما الدين المصور فى القصص فهو الإسلام السنى. إلا أننا نجد العداء الدينى فى الجزء البغدادى ينصب على عبدة النار وفى الجزء المصرى نجده منصباً على النصارى، ولا يمكن أن نستخلص من هذه الحقيقة إلا أن الجزء البغدادى قديم والجزء المصرى أحدث أى أنه زمن الصليبيين.

هناك بعض إشارات يسميها أويستروب إشارات سلبية كعدم ذكر المماليك، ولكن هذه الإشارة استدل بها على النتيجة وضدها فى

(١) اليس من السهل ايضًا إضافة التاريخ لإيهام حصول القصة حقيقة؟

وقت واحد. فأما لين فقد رأى أنها تدل على أنها ألفت بعدهم وأما أويستروب وكاتب المقال فى Edinburgh Review فقد رأيا أنها تدل على أنها ألفت قبلهم.

وأخيرًا يرى أويستروب أن آخر صورة لليالى أخرجت بعيد صلاح الدين. ويأتى نص المقرى فيضع حدًا فاصلا. فابن سعيد هذا الذى تحدث عنه أتى من غرناطة إلى القاهرة سنة ١٢٤١م ومن المحتمل أن تكون المجموعة التى رآها هى المجموعة الحالية التى بين أيدينا. وباختصار يحدد أويستروب التواريخ الآتية: القرن الثامن الميلادى للترجمة من الهزارأفسان، القرن العاشر أو الحادى عشر للمجموعة البغدادية، أوائل دولة المماليك للمجموعة المصرية ويمكن أن تكون قصص أخرى قد أضيفت فى القرن الرابع عشر والخامس عشر. أما ما بين أيدينا من نسخ فإن كلها حديثة يرجع أقدمها إلى سنة ٩٤٣هـ. وأما إضافة الأشعار فقد كانت فيما بعد ذلك، وهى ليست من تأليف المحررين أو الناشرين وإنما هى من محفوظاتهم ومما نقلوه عن الشعراء.

ويضع أويسترب فى آخر بحثه بيانًا بأسماء القصص فى أطوار الليالى الثلاثة. فأولا القصص التى كانت فى المجموعة التى خرجت إلى العربية واعتمدت على الهزارأفسان ثم المجموعة البغدادية وثالثاً المجموعة المصرية. ويقوده البحث بعد الكلام عن الجزء المصرى إلى مناقشة شوفان فى هذا المؤلف المصرى الثانى، الذى كان يهوديًا وأسلم، كما أشرنا من قبل، فيبين كيف أن الفكرة اليهودية الموجودة فى هذا الجزء المصرى المنسوب إلى هذا اليهودى المزعوم متعددة جداً كثيرة جداً إلى حد يثير الشك حقًا فى أن

واضعها يهودى. ولكنه يبين كيف أن القصص التى أدخلها هذا اليهودى المزعوم فى ألف ليلة وليلة كانت من قبل معروفة فى الأدب الإسلامى، وأن هذه القصص ما هى إلا أخبار دينية إسلامية متوارثة وليس من الضرورى إقحام يهودى لا نكاد نعرف عن حياته شيئاً؛ فى حين أنه من اليسير جداً بل من الأقرب إلى الحقيقة أن نعزو هذا إلى مسلم اطلع على تلك الأخبار الدينية. بل إن بعض هذه القصص التى ينسبها العرب إلى وهب بن منبه والتى يعدها شوفان - بناء على ذلك - يهودية ما هى إلا من أصل بيزنطى للسبب الذى لا يحتمل شكًا وهو أن نصوص هذه الأصول البيزنطية موجودة لدينا فى اليونانية.

ثم يتكلم عن ثلاث عشرة قصة قصيرة مرجعاً مصادرها إلى كتب بعينها ككتاب التنوخى "الفرج بعد الشدة"، وكتاب الدميرى «حياة الحيوان»، وكتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لابن إياس الحنفى، وكتاب «قصص الأنبياء أو العرائس» للثعلبى؛ وبعض الكتب الصوفية ككتاب «تزيين الأسواق»؛ وبعض الكتب فى أخبار الصالحين مثل كتاب اليافعى «روض الرياحين فى أخبار الصالحين» الذى قد نقل الكثير من أخباره معزوة إلى رواتها القدماء وبعض كتب التفسير كتفسير البيضاوى. وأهم قصة تعرض لها هى قصة بلوقيا أو ملكة الثعابين، التى شغلت من بحثه أكثر مما شغلت الاثنتا عشرة قصة الأخرى كلها.

وفى درسه لقصة بلوقيا يبدأ بتلخيص قصة حاسب كريم الدين التى تتداخل فيها قصة بلوقيا فى الليالى بطريقة مفتعلة. فحاسب عندما ينزل فى جوف الأرض إلى ملكة الثعابين تحدثه بقصة بلوقيا

هذا؛ وقصته أنه ابن ملك من ملوك بنى إسرائيل فى مصر مات أبوه فورث ملكه ووجد فى إحدى خزائن أبيه كتاباً فيه صفات محمد (ﷺ) فحنق على أبيه كيف أخفى الكتاب، ثم ترك مصر ليسيح فى طلب رؤية محمد (ﷺ). ويصل بمركبة إلى جزر مختلفة ويقابل ملكة الحيات التى تحمله سلامها إلى محمد عليه الصلاة والسلام ويقابل فى بيت المقدس عفان العالم الذى ينبئه أن زمن محمد لم يأت بعد، وأنه لابد من الوصول إلى خاتم سليمان فى قبره وراء البحار السبعة ليستطيع بواسطته أن يدخل بحر الظلمات ويشرب من ماء الحياة فيمهله الله إلى آخر الزمان فيجتمع بمحمد (ﷺ). ويسيران معاً ويصلان إلى الدهان الذى دل عليه عفان فييسر لهما السير على البحار السبعة حتى يصلا إلى قبر سليمان لأخذ خاتمه. ولكن عفان تحرقه الحية التى تحرس قبر سليمان ويعود بلوقيا من رحلته وحده- رحلة يصل فيها إلى جزيرة بعد كل بحر فيصادف عجائب ويصادف جانشاه الباكى بين قبرين فيقص عليه قصته ويدله على الطريق، ثم يسير بلوقيا حتى يصادف الخضر الذى يحمله إلى أمه وأهله ثانية.

والقارئ المدقق فى هذه الرحلات السبع يرى التشابه الكبير بينها وبين رحلات السندباد، فبلوقيا يصادف عجائب تتقابل أو تتشابه والعجائب التى يصادفها السندباد البحرى، ولكن الفرق واضح فى أن الصيغة الدينية. والأساطير حول الخلق والتكوين والعالم الآخر، قد أثرت كل الأثر فى هذه العجائب حتى أبعدتها فى روحها عن عجائب السندباد.

يلخص أويسترب القصة دون أن يلاحظ على موضوعها شيئاً، فكل همه كان أن يثبت وجودها قبل زمن هذا الميموني المزعوم. فيقول إنها توجد فى كتاب قصص الأنبياء أو العرائس للثعلبى المتوفى سنة ١٠٣٦م وينقل نص القصة من كتاب الثعلبى للمقارنة وهى مروية فيه على لسان عبد الله بن سلام اليهودى. والقصة موجودة أيضاً فى كتاب بدائع الزهور فى وقائع الدهور بكل إيجاز ويقول أويسترب: بما أن المؤرخين الإسلاميين اعتادوا أن يقدموا لكتبهم فى التاريخ بمقدمة عن تاريخ الأنبياء، فقد ذاعت القصة؛ وليس عجيباً أن ينتهى بها الأمر إلى أن تدخل ألف ليلة وليلة. فلا حاجة إذًا إلى يهودى ليدخلها. ثم يستدل من كلام شوفان على أنه اعتمد على نص محرف للقصة، ثم يشير إلى أن الثعلبى يذكر أن اسم أبى بلوقيا هو أوشا أو أوتشا، ويذكر قصة يهودى عرف بهذا الاسم فى بيت المقدس تدور حول ذهابه إلى مكة عندما علم بمجىء محمد (ﷺ).

وأخيراً يقول إنه يمكننا أن نبعد فى إرجاع عصر هذه القصة إلى عصر أقدم من عصر الثعلبى أيضاً، فالطبرى يذكر أنه لم ير سيدنا سليمان أحد إلا عفان وبلوقيا، وهذا النص يشير ولا شك إلى ما نجده فى قصة بلوقيا، فهى إذًا قد عرفت على نحو ما فى أيام الطبرى أى سنة ٩٢٣م.

ويختم كلامه عن القصة بالإشارة إلى رأى برتن فيها وهو يتلخص فى أنها من أصل فارسى أبدلت فيها الأسماء- جبريل بدل بهمن، وجبل قاف بدل جبل البرز وهكذا.... ثم يتعرض لهذه الأخبار القصار التى يسميها قصصاً واحداً بعد الآخر.

وأما ماكدونالد، ولعله أحدث من كتب فى هذا الموضوع [١]، فإنه يبدأ بحثه بالاعتراض على الذين بنوا بحثهم فى أصل ألف ليلة وليلة على النسخة المصرية الحديثة، التى أذاعها زوتنبرج وهى النسخة التى تتبادر إلى ذهن المستشرقين والشرقيين أنفسهم عند ذكر الليالى. والاعتماد التام على هذه النسخة وحدها هو سبب الأخطاء فى بحث لين وفى مقال دوجويه فى دائرة المعارف البريطانية عن ألف ليلة. بعد هذا يدخل ماكدونالد فى بيان ما قد بينه أويسترب من قبل من أن الليالى اسم يدل على مجاميع مختلفة فى عصور مختلفة. وكان الأستاذ دوممبين (Demombynes) قد نشر ترجمته الفرنسية لكتاب مغربى اسمه مائة ليلة وليلة، وكان الأستاذ باسيه (Basset)من قبله قد نشر فى مجلة (Traditions Populaires)مقالاً عن مقدمة هذا الكتاب[٢]، فاعتمد ماكدونالد على هذين البحثين اللذين ألقيا ضوءاً جديداً على الموضوع. وكان موضوع بحث المقال الذى نشره باسيه والذى أوحى إلى الأستاذ دوممبين بترجمة الكتاب هو تشابه تلك المقدمة ومقدمة ألف ليلة وليلة تشابهاً قوياً، بل أكثر من هذا أن المقدمة توجد فى الأدب الشعبى الهندى القديم على صورة هى أقرب إلى مقدمة المائة ليلة منها إلى مقدمة الألف ليلة وليلة. وفى البحث الذى عمله كوسكان (Cosquin) والذى سنتكلم عنه فيما بعد، الخاص بدراسة المقدمة،

---

(١) إذا تجاوزنا عن مقال الأستاذ Horovitz فى مجلة الثقافة الإسلامية عدد يناير سنة ١٩٢٧ الذى أراه مجرد تبسيط لما كتبه هؤلاء المستشرقون الذين أشرنا إليهم وخاصة أويستروب والذى لم يأت بجديد لم نشر إليه أثناء عرض آراء غيره من المستشرقين.

(٢) (المجلة Revue des Traditions Populaires 1891 t. IV p 452, sq.

نجد كثيراً من القصص الشعبى الهندى وفيه أجزاء واضحة من مقدمتى ألف ليلة ومائة ليلة. وهذا كما يقول ماكدونالد يخرج البحث من ميدان التاريخ الأدبى إلى الفلكلور، وكلما ازداد علمنا بالفلكلور أحسسنا أن الحدود الجغرافية لمواطن الأصول تتلاشى.

ويقفز ماكدونالد من هذا إلى النتيجة وهى أن الليالى تفقد بهذه الحقيقة انفرادها فى الميدان، وتصبح واحدة من مجاميع كثيرة على هذا النسق لا تتفرد من بينها إلا بالنجاح والرواج اللذين صادفاها. ومن المسلم به أن كثيراً من القصص مهما تكن أدبية ترجع فى أصولها إلى عناصر فلكلورية ولكن العنصر الفلكلورى فى الليالى قوى شديد فهى تستمر فى النمو والتغيير على مر العصور، وهى قريبة من هذا الأثر الشعبى دائماً. وكل ما أضيف إليها، مما تمتع بكيان خاص من قبل هذه الإضافة، كان ذا صبغة شعبية ملحوظة.

أهم جديد فى الموضوع من بحث ماكدونالد هو إشارته إلى المخطوط الفريد من قصة سول وشمول فى جامعة توبنجن الألمانية الذى نشره زيبلد [1] (Seybold) وترجمه إلى الألمانية. وقد أرخ زيبلد هذا المخطوط بالقرن الرابع عشر وعزاه إلى أصل سورى. وفى هذا المخطوط نجد تلك الظاهرة المهمة، وهى الفراغ المتروك لذكر رقم الليلة قبل "فلما كانت الليلة القابلة قالت دنيا زاد لأختها شهرزاد بالله عليك يا أختاه إن كنتِ..." إلى أن تقول شهرزاد «بلغنى أيها الملك السعيد». وفى مواطن أخرى نجد «فلما كانت» محذوفة، ونجد مكانها كلمة زعموا أو بلغنى أو يا سادة. يستنتج ماكدونالد من هذا

---

(١) القصة توجد فى بعض نسخ الف ليلة وليلة وإن لم توجد في نسخنا المصرية.

أن مؤلف القصة أو كاتب هذه النسخة على الأقل أراد أن يهيئها لتدخل ضمن مجموعة الليالى فقسم وترك الرقم إلى ما بعد هذا الإدخال.

ولكنى لم أر هذا المخطوط لأحكم عن علم ومع هذا أجد فى كلام ماكدونالد نفسه ما يضعف هذا الرأى كما هو وإن تكن صحته جملة محتملة. فهذا التقسيم فى جزء من القصة ثم تركه بعد قليل يدل ولا شك على أن القاص قد أعدها لأن تدخل الليالى. ولكن الترقيم كان أمره ميسورًا مادامت هذه القصة تنتهى، كما يقول ماكدونالد، بالتفات الملك إلى شهرزاد بعد أن ظفر بكل قصصها لينفذ فيها حكم القتل. فهذا الترقيم كان يمكن أن يكون سهلا؛ لأن الملك لم يلتفت ليقتل شهرزاد ولم يعرف كل قصصها كما يقول ماكدونالد ناقلا عن المخطوط إلا فى الليلة الأولى بعد الألف. ويعلل ماكدونالد نزول الناسخ عن هذا التقسيم وترك الفراغ بعد ثلث القصة بنفاد صبره أو تعبه ولست أرى ذلك تعليلاً.

ويخرج ماكدونالد من مقدمة بحثه هذه إلى أن ألف ليلة وليلة عنوان دل على أشياء مختلفة فى عصور مختلفة، وهو يريد ببحثه أن يدل على هذه الأشياء بقدر ما يستطيع معلنًا منذ البداية أن أطواراً ثلاثة لابد أن تكون قد مرت على مادة الليالى. فأول طور وجودها على ألسنة العامة وفى ذاكرتهم وهى فلكلور صرف، وثانى طور تهيئة هذه العناصر الفلكلورية على أيدى كُتَّاب أو أدباء لتصبح قصصًا مكتوبًا أو مُسمعًا، وآخر طور وجودها على الصورة المحدودة فى مجاميع من ألف ليلة وليلة. ويرى ماكدونالد أن ناشرى الليالى وجامعيها استعانوا بمواد جاهزة مهيأة لم يعملوا فيها شيئًا وإنما أضافوها كما هى إضافة.

ويختص الجزء الباقى من بحث ماكدونالد بامتحان ما يسميها الأدلة على وجود صور من الكتاب فى مختلف العصور. فيبدأ بأول دليل وهو أن حمزة الأصفهانى فى تاريخه، الذى ينتهى فى منتصف القرن الرابع يذكر كتبًا من هذا النوع مثل كتاب السندباد وكتاب شماس. وهو وإن كان لا يذكر ألف ليلة وليلة بالذات فإنه يذكر كتبًا مشابهة أصبحت فيما بعد جزءاً من الليالى. وهو يقول إن صنف هذه الكتب شاع بعد موت الإسكندر بين ملوك الطوائف حينما اتخذت المنافسة بين الملوك صورة الإعجاز بالأسئلة الصعبة بدل الإعجاز بالمقدرة الحربية. كما نجد فى قصة الحكيم حيكار[1] فى ألف ليلة وليلة، الذى يأتى به الملك من السجن ليجيب على أسئلة الملوك المعجزة، ويقرر حمزة الأصفهانى أن هذه الكتب التى كانت متداولة بين الملوك نزلت فى عصره إلى أيدى الناس.

وبالرغم من أن حمزة الأصفهانى لا يذكر كتاب ألف ليلة نصًا فإن ماكدونالد يكاد يجزم أنه عرفها ويفسر عدم ذكره للكتاب هذا بأنه كان يهتم بالناحية التاريخية والفلسفية، وإن كان ماكدونالد نفسه، كما يذكر بعد سطرين من هذا الكلام، يعرف أن لحمزة الأصفهانى كتابًا فى خرافات العرب.

ثانى شاهد على إحدى صور الليالى عند ماكدونالد هو المسعودى فى كتابه مروج الذهب. ولست أدرى ما اهتمام ماكدونالد بنص حمزة الأصفهانى ليستدل به على وجود صورة من الليالى فى عصور معينة مادام كل من المسعودى والأصفهانى قد عاش فى

---

(١) القصة فى نسخ من الف ليلة وليلة وهى ليست فى نسختنا.

منتصف القرن الرابع،وما دام نص المسعودى أوضح وأصرح فى تقرير وجود هذه الصورة فى هذا العصر. وبعد أن يحقق ماكدونالد وجود هذا النص لوروده فى نسخ مختلفة يستنتج بالطبع وجود صورة لليالى فى عصر المسعودى لها نفس المقدمة التى بين أيدينا ولا شىء أكثر من هذا. ويشير إلى كلام دوجويه عن شخصيات هذه المقدمة وعلاقتها بُحَمّى بنت بهمن، التى يصل ابن النديم الليالى بها ولكن هذه الإشارة سنوفيها حقها عند الكلام عن بحث كوسكان للمقدمة فقد كانت هى السبب فى خروج هذا البحث.

يلى الكلام عن نص المسعودى فى بحث ماكدونالد الكلام عن نص الفهرست. وبعد ترجمته يستنتج منه بعض استنتاجات ثانوية فى موضوع الأصل وهو يهتم كثيراً بحكم ابن النديم أن الكتاب غث بارد. فيرى أن الليالى التى رآها ابن النديم ليست فى أيدينا. وفى مخطوط للفهرست رأى ماكدونالد ملاحظة على الهامش عند كلمة هزارأفسان يقول فيها كاتبها، الذى لم يعرفه إنه رآها وإنها تقع فى أربعة مجلدات، وإن اسمها ألف ليلة وليلة فيبنى على تلك الملاحظة تقديرات لحجم الليالى التى كانت فى عصر هذا الرائى غير المعروف.

ويهتم ماكدونالد بكتاب الجهشيارى هذا الذى ذكره ابن النديم وذكر أنه لم يكمله. ولكن عدم بقاء نسخة من هذا الكتاب نستطيع أن نطلع على ما فيها يجعل البحث لا يقودنا إلى شىء فى الموضوع كما أرى. وينتهز ماكدونالد فرصة وجود كلمة خرافة وأهميتها فى هذا النص للكلام عن الخرافة عند العرب. ومقاله عن لفظة

"حكاية" فى دائرة المعارف الإسلامية فيه الكفاية لمن أراد أن يعرف شيئاً عن الذى وصل إليه فى هذا الموضوع. ثم يتكلم عن المسامرين وعن حديث خرافة الذى ترويه بعض كتب الحديث بإسناد عن عائشة عن الرسول (ﷺ) ناقلا عن الشريشى طبع القاهرة سنة ١٣١٤ ص ٥٦).

وأهم ما ذكره فى هذا الباب فيما أرى وجود هذا الحديث فى بعض كتب الأمثال عند العرب ككتاب الفاخر للمفضل، ثم وجوده فى قصة بدر باسم من قصص ألف ليلة وليلة ووجوده كما أشار شوفان من قبل فى كتاب بحر أزهار القصص الهندى (Sarit Katha Sagara)مع اختلاف بسيط فى بعض التفاصيل. بل أكثر من هذا أن أجزاء من حديث خرافة نجدها موزعة فى بعض الليالى كما نجد فى قصة التاجر والجنى وفى بعض قصص الوزراء السبعة.

والدليل الذى يقف عنده ماكدونالد بعد هذا هو النص الذى نجده فى المقريزى عن بناء الآمر بأحكام الله للهودج فى الروضة آخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس. وفى نفس الكتاب ينقل المقريزى نصًا آخر عن ابن سعيد من كتاب المحلى بالأشعار الذى ينقل بدوره عن تاريخ القرطبى من أن هذا القرطبى، أو الكرتى كما يزعم ماكدونالد، قد رأى صورة من الليالى فى مصر أيام الفاطميين.

صورة الليالى التى يأتى بها بعد هذا أوضح الصور وأثبتها وهى النسخة التى عثر عليها جالان فى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى والتى ليس عليها تاريخ يحدد زمنها. أما زوتنبرج Zotenberg فهو يحكم مستنداً إلى طبيعة الخط أنها لابد أن ترجع إلى النصف

الأخير من القرن الثامن الهجرى. ويرى نولدكيه أنها أقدم من هذا وعلى نفس المخطوط بعض ملاحظات لمن قرءوا المخطوط أو صححوه، منها ما يرجع تاريخه إلى سنة ٩٤٣هـ. ولقد كتبت هذه الملاحظات على المخطوط أثناء وجوده بطرابلس الشام؛ ولكن جالان عثر عليه فى حلب سنة ١٠٠١ هـ. وفى نفس المخطوط ذكر لبعض التواريخ أثناء القصة، وهى نفس التواريخ التى أشار إليها أويسترب والتى تعرضنا للكلام عنها فيما قبل.

ويتعرض ماكدونالد لهذه التواريخ واحداً بعد الآخر فيذكر فى صدد التاريخ الأولى فى قصة مزين بغداد وهو يوم الجمعة ١٨ من صفر سنة ٦٥٣هـ أن التحقيق يثبت أن ١٨ صفر من هذه السنة كان يوم ثلاثاء لا جمعة. وفى صدد التاريخ الثانى فى مجموعة قصص الأحدب من ذكر المنتصر فى مخطوط، والمستنصر فى آخر، أن المستنصر الذى هزمه بيبرس المصرى كان ولا شك حاضراً فى ذهن النساخ فحرفوا المنتصر إلى المستنصر. وفى نفس المجموعة نجد أثناء حديث الشاب عن مغامراته فى القاهرة ذكراً لمواضع مثل خان الجوالى فى باب النصر وبين القصرين وقاعة بركوت النقيب ودرب التقوى إلخ.... وبعد أن يورد ماكدونالد آراء غيره فى هذه الأسماء، إذ أن منها المحرف ولا شك، يذكر أن الجوالى هذا الذى يسمى الدرب باسمه توفى سنة ٧٤٥ هـ وعلى هذا لا يمكن أن تكون الصورة الأخيرة لهذه القصة اتخذت شكلها الحالى إلا قبل هذا التاريخ وغالباً بعده. وإن كان فى نفس القصة ما يناقض هذا التاريخ إذ يقص أحد الموجودين، وهو الذى قطعت أصابعه، أن أباه عاش أيام الرشيد.

ويستمر ماكدونالد بعد ذلك. معترفًا أنه لا يمكن أن يصل إلى تاريخ محدد لأية مجموعة من القصص أو لأية قصة من قصص الليالى تحديداً أكثر من هذا، فى تلمس بعض ما يمكن أن يعين على تعيين شىء فى صدد تاريخ الليالى. فيذكر مثلاً أن الحاجب الكبير فى المقدمة أهم من الوزير من حيث منصبه فى الدولة بينما نجده فى مجموعة قصص الصياد يعد ضمن المماليك ويقف حين يجلس الوزير. ويذكر أيضًا أنه فى بدء قصة الصعلوك الثانى يقول الصعلوك إن جزءاً من تعليم الأمير اعتمد على الشاطبية ومؤلف الشاطبية مات سنة ٥٩٠هـ. ويخلص ماكدونالد من كل هذا إلى تعيين خمسة أطوار مرت بها الليالى وقد نقلنا شيئاً عن هذه الأطوار ومناقشة ليتمان لها فى عرض مقدمة ليتمان لترجمة الليالى.

وبعد أن يذكر ماكدونالد أن المقارنة بين نسخة جالان والنسخة المصرية تدل على أن المصرية اعتمدت على أصل أكمل من نسخة جالان، ولكن البحث معطل فى هذا الباب بأن نسخة جالان لاتزال مخطوطة. وبعد أن يذكر أن ستة مخطوطات غير مشهورة وغير كاملة تدخل فيها قصة عمر النعمان فى موضع من الليالى بعد الموضع الذى هى فيه الآن من النسخة المصرية، وكان قد ذكر أن القصة حشرت فى المجموعة المصرية بعد أن كملت لياليها كلها ووضعت فى مكانها بعد قصة غانم، بعد هذا يختم ماكدونالد بحثه بوصف موجز لهذه المخطوطات الستة الناقصة المفرقة كل الغرض منه بيان موضع قصة عمر النعمان من المجموعة ولعله استعان فى ذلك ببحث رودى باريه كما سنرى.

٦

هذه صورة لما قد قاله المستشرقون فى صدد أصل الليالى. وقبل أن نعرج لعرض أبحاث فرعية فى تاريخ أجزاء من الليالى نرى أن نخرج من كل هذا بنتيجة. فنلاحظ أن اتجاه البحث كان منصبا أول الأمر على نصوص من الكتب القديمة ذكرت الليالى؛ وكان العثور على نص كهذا يعد فتحاً فى الميدان. ولكن إبهام هذه النصوص وعدم عنايتها بوصف ما تذكر وصفاً يعين الباحث على تحديد الصورة التى ذكرت قد دفع الباحثين إلى أن ينظروا فى شىء آخر. فاتجهوا نحو القصص نفسها فإذا التشابه بين بعض القصص وبين ما يعرفون أنه موجود خارج المجموعة يروعهم. ولما كان الاهتمام بالفلكلور قد بدأ ينتعش فى نفس هذا العصر، ولما كان وجود قصة قديمة فى الآداب الشعبية مازالت تعيش فى صورة ما إلى اليوم شيئاً يبهر الباحث فى الأدب الشعبى، فقد تحول الاهتمام إلى البحث عن هذه الأصول الفلكلورية. ولولا وعورة هذا البحث واتساع آفاقه اتساعاً يستغرق جهود الجماعات والعصور لزادت عناية المستشرقين بهذا الباب زيادة واضحة ولربما استغرقت كل بحثهم. ولكن تلك الصعوبة التى لا يمكن أن تذلل ردتهم إلى الناحية العلمية من جديد فإذا بهم يجدون بعض نسخ فى أيديهم وإذا البحث يثبت أن هذه النسخ، رغم التشابه الذى لابد منه لأنها نسخ كتاب واحد، تفترق افتراقات مهمة فأكبوا على امتحان هذه المخطوطات. ولكن هذه المخطوطات متعددة متفرقة منها القليل الكامل ومنها الكثير الناقص، ولغة الكتاب ليست مضبوطة محكمة تعينهم على الفهم والاستنتاج لذلك اقتصروا تقريباً على البحث فى ترتيب القصص

فى المجاميع فهذه بعد تلك فى مجموعة كذا وتلك بعد هذه فى المجموعة الأخرى. وأصبحت ملاحظاتهم فى هذا الباب مهمة تترتب عليها نتائج مهمة فى نظرهم. ثم إن وجود بعض القصص أو عدم وجودها فى نسخ مختلفة جعلهم يقفزون إلى نتائج لا يمكن أن تكون علمية كما قد بينا من قبل عند الكلام عن بعض استنتاجات أويسترب فى هذا الباب. وبهذا أصبح بحث المستشرقين فى هذا الصدد للمخطوطات العديدة لا يتعدى فى الأكثر ما يمكن أن يصل إليه القارئ لفهارس هذه المخطوطات لو وجدت لها فهارس. وبوجود هذه المخطوطات ظهر فى ميدان البحث باب زاخر لهم فأخذوا فى وصفها بما شهروا به من دقة وتحقيق، ولكن بما لم يكن لهم حيلة فى الإفلات منه وهو الاختصار الشديد، أولا: لتفرق النسخ فى مختلف الأقطار الأوروبية وثانيًا: لصعوبة اللغة التى كتبت بها النسخ بالقياس إلى ما عرفوه من لغة عربية.

على أنه لم يغب عن أذهانهم أن الدولة الإسلامية ضمت أقطاراً مختلفة لها مميزات شعبية وأدبية؛ وأن هذه الأقطار لابد أن تكون قد تركت آثارها فى هذا الكتاب، الذى انتشر فى كل الأقطار العربية، فحاولوا أن يبحثوا في هذا الميدان الخصب وخرجوا ببعض النتائج. ولكن غموض مميزات هذه الأقطار عندهم وغموض آثار هذه المميزات فى الكتاب لكثرة ما حور على مر العصور جعلا نتائجهم غامضة عامة لا تدل مثلا على أكثر من أن قصصاً عن هارون الرشيد لابد أن تكون ألفت فى بيئة بغدادية وإن كان منها ما حور وحُسِّنَ أو ألف فى مصر. ولكن أى القصص كانت؟ أما المدقق منهم فلم يذكر وأما القافز إلى النتائج السريعة الخاطئة فى أكثر

الأحيان فقد عين البعض. وكان الأهم ذكر الأسباب التى دعتهم إلى أن يقرروا أن هذه القصة ألفت فى مصر مثلاً، ولكنهم ذكروا القليل العام الذى لا يعدو ملاحظتين أو ثلاثاً من أن القصة تمثل الحياة الاجتماعية فى مصر أو أن فيها كلاماً عن اللصوص والشطار ومصر شهرت بهذا الأدب الذي يدور حول هذه الطائفة من الناس، أو أن اللهجة التى كتبت بها لهجة مصرية. وهذا كله لا يدل فى الواقع إلا على أن الصورة الأخيرة لهذه القصة حررت فى مصر.

والآن ماذا نرى نحن فى صدد هذا الأصل. لابد من تذكر الحقائق التى ذكرناها قبل التعرض لهذا الموضوع أولا، ولابد من تحديد الواقع الذى بين أيدينا ثانيًا. فالذى بين أيدينا هو نسخ لهذا الكتاب أكثرها ناقص وأقلها الكامل، وهى بعد تختلف اختلافاً ظاهراً من حيث ترتيب القصص وعددها ووجود البعض فى نسخ دون سائرها. والذى بين أيدينا مما يعين على تاريخ حياة هذه المجموعة إشارات غامضة فى بعض الكتب العربية القديمة. أقدمها إشارة المسعودى فى مروج الذهب وأحدثها فيما نعرف إشارة الكرتى التى نقلها المقرى فى نفح الطيب والمقريزى فى خططه؛ وأوضحها فى وصف مقدمة الكتاب إشارة ابن النديم. أضف إلى هذا وجود بعض قصص من الكتاب فى صور قديمة فى الأدب الشعبى الهندى ثم الفارسى ووجود بعض قصص الكتاب، وهذا هو الأهم فى صور مستقلة مما قد يدل على إضافتها المتأخرة ووجود بعض قصص الكتاب فى مؤلفات عربية مختلفة مما يكاد يؤكد تكرر الإضافة إليه فى عصور مختلفة. وأخيراً ذكر المسعودى أن الكتاب ترجمة لكتاب فارسى. والكتاب الفارسى لم يصلنا منه أكثر من اسمه وشىء عن مقدمته ووصف لطبيعته العامة، وهذا ثابت بما هو واضح فيما نقله ابن النديم إلينا من وصفه لمقدمة الكتاب.

هذا هو الذى بين أيدينا وأما الذى نريد أن نصل إليه فهو هل هذا المؤلف الذى يحمل هذا الاسم والذى ذكره المسعودى فى القرن الرابع هو نفس المؤلف الذى بين أيدينا والذى ترجع أقدم نسخة التى نعرفها إلى القرن العاشر الهجرى؛ إذا أخذنا بملاحظة على هامش نسخة جالان، وإلى أول القرن الحادى عشر الهجرى إذا اعتمدنا على ما هو أوثق وهو تاريخ حصول جالان على نسخته من حلب. وإذا كان إياه فما الدليل؟وإذا كان يختلف ففيم يختلف وكيف وصل إلى هذه الصورة الأخيرة بعد مرور قرون لا تقل عن الستة؟

ولكن للموضوع ناحيتين مهمتين تجعلان البحث أوعر مما قد يظهر أول الأمر. فهذه الإشارات المختلفة غامضة غموضاً لا يسمح بأكثر من أن نؤكد أن كتاباً بهذا الاسم عرفه صاحب الإشارة، وأن مقدمة الكتاب على الأكثر هى نفس المقدمة التى بين أيدينا، وأن طبيعة الكتاب من أنه قصص للعامة أو أصبح للعامة هى كل ما تشترك فيه الليالى التى بين أيدينا وهذا الكتاب المذكور. وأما النسخ التى بين أيدينا فأمرها ليس بهذا اليسر، فقد رأينا كيف أن الاختلافات بينها أعانت ماكدونالد على أن يقرر أن هذا الاسم دل على مؤلفات عدة على مدى العصور، وكيف أن أويسترب معتمدا على اشتراكها كلها فى عدد كبير من القصص اقتصد فى الحكم فأصاب إذ قرر أنها صور مختلفة من أثر الزمن لمؤلف واحد وأنها من حيث الزمن قريبة بعضها إلى بعض.

إذا عرفنا كل هذا وتذكرنا الحقائق التى أثبتناها فى مستهل هذا البحث عرفنا أن الكلام تاريخ الليالى رجم بالغيب فى أكثر الأحيان. فمعالم مهمة للبحث مفقودة فقداً تاماً. هناك فجوة كبيرة

من الزمن لا نملك فيها عن الليالى إلا إشارات لا يمكن، مهما أسرفنا فى تحميلها أكثر مما يصح لها أن تحتمل، أن نصل بها إلى شىء مهم ثابت. ثم هناك البدء الأساسى وهو غامض كل الغموض. فالأصل الفارسى المترجم عنه ليس بين أيدينا ولا نعرف عنه أكثر من الحقائق الأولية التى لا توصل إلى شىء. والصورة العربية الأولى سواء أكانت ترجمة للكل أو للجزء ليست بين أيدينا وما وصل إلينا عنها غامض لا يقرر إلى حقائق أولية لا توصل هى بدورها إلى شىء. والنسخ التى بين أيدينا إذا تجاوزنا عن مدى هذه الاختلافات التى لم تدرس بعد، وكان درسها وتحديدها يعين على شىء، يرجع تاريخ أقدمها إلى زمن حديث نسبيا كما يمكن أن يقودنا الاستنتاج لا النص الصريح، وهى بعد متقاربة كلها من حيث الزمن.

أما الاستنتاج الداخلى عن تاريخ الأصل من ذكر تواريخ ومواضع وأعلام فتعترضه صعوبات أهمها إمكان حشر هذه الألفاظ التى نعتمد عليها وسهولة هذا الحشر، وهو إن دل على شىء فإنه يدل على صورة من صور قصة بعينها أو وهذا هو الأرجح يدل على تحرير ما للقصة بعد أن أخذت صورتها النهائية بزمن.

أما السير الطبيعى للأمور فكان يفرض درس الليالى نفسها أولاً ثم الاعتماد على نتائج هذا الدرس فى تاريخها، ولكن الليالى إلى اليوم لم تدرس ولم تبحث بحيث تكون أمام الباحثين عن الأصل والتاريخ معالم ثابتة، من نفس ما هو محقق بين أيدينا. قد تمكنهم من أن يبنوا عليها نتائج لا تلقى فى مهب الريح فتبطل لأتفه معارضة صادقة. إن دراسة القصة نفسها قد تعين على تحديد

عصرها تحديداً أدق وأصدق من الاعتماد على ذكر تاريخ بها أو علم. أليس هارون الرشيد يحشر فى قصص كثيرة حشراً لا يدل على أكثر من أن القاص أراد أن يحدث عن ملك فحدث عن هارون الرشيد. وقد تكون القصة قبل زمن الرشيد. وقد تكون بعده بزمن بعيد ولكن التلاعب بالنسخ، وسهولة الحشر والحذف، ومبررات التأليف على أساس يسير مما هو موجود، لا يمكن أن يعرف لها مدى أو أن تحدد لها حدود.

إن البحث عن أصل الليالى قد سقط سريعاً إلى الناحية الفلكلورية المحضة والبحث عن تاريخ التطور قد قاد فى قفزات عجيبة إلى الفروض والغموض؛ كل هذا لأننا بدأنا نصعد السلم من أعلى درجاته. فالبحث عن أصل الشىء وتاريخه خطوة لابد من أن تسبق بدرس الشىء نفسه. ودراسة الموضوع نفسه يجب أن تستأثر بأسبق الجهود وأوفرها. ولقد اكتفى المستشرقون فى صدد معرفة الأصل بأن ترجموه تراجم عدة تختلف قيمتها، ولكنها دون الأصل ولا شك من حيث صلاحيتها للدرس. وأما نحن فقد اكتفينا بأن قرأنا الليالى وأعجبنا بها أو قرأناها واحتقرنا أمرها.

إلا أننا لابد من أن نقرر حكماً عامًا منذ الآن. فالأبحاث التى ستبنى على أسس متينة من دراسة الليالى نفسها لا يمكن أن نجزم بأنها ستوصل إلى تحقيقات محددة. هذه إلياذة هوميروس أشبعت بحثاً وبالرغم من أنها محددة بوحدةِ الموضوع، التى تعين كثيراً فى صدد التاريخ، فإن النظريات حول أصلها تتخذ صوراً مختلفة إزاء هذا الغموض الذى حف تاريخها. ولكنها نظريات وآراء تعتمد على أسس وتستند إلى درس حق، وليس يضير أصحابها أنها تعارض

وتبطل مادامت كل نظرية جديدة، ومادام كل رأى جديد، يسير بالبحث خطوة إلى الأمام ويدل على تفكير قويم ودرس حق. وأما الكلام عن أصل الليالى فإنه مهما تأثر بالكلام عن أصل الإلياذة قد ظل، لهذه الحقائق التى ذكرناها، مبنيًا على غير أساس؛ وهو يدل على براعة الفرض وإتقان الظن الذى قد يصل إلى الترجيح وحسن التفكير، على قلته. فى مسائل عامة تحيط بالأدب الشعبى أكثر مما يدل على درس لنص الكتاب نفسه.

٧

إلى جانب هذه الأبحاث المختلفة عن الليالى أبحاث من نوعها وفيها أهم عيوبها عن أجزاء خاصة، عن قصة أو جزء من قصة. وأول هذه الأبحاث بحث الأستاذ الفرنسى كوسكان (Cosquin)، وهو من الباحثين فى الفلكلور، وله فى هذا الفن عدة مؤلفات لذلك تأثر بحثه بهذه الناحية كل التأثر. ولقد كتب عن مقدمة ألف ليلة وليلة مقالين فى المجلة الإنجيلية سنة ١٩٠٩ (La Revue Biblique)لتعلق موضوعه بالناحية الدينية ثم نشرهما فيما بعد ضمن كتابه "دراسات فلكلورية" (Etudes Folkloriques).

وكان الأستاذ الهولندى دوجويه (De Goeje) قد نشر فى مجلة (Le Gids 1886) بحثاً مرجعاً فيه مقدمة ألف ليلة وليلة وقصة إستير فى التوراة إلى أسطورة شعبية فارسية قديمة. وبحث دوجويه عن الشبه القوى بين شهرزاد وإستير وكيف أن كلا منهما تطوعت لنجاة بنات جنسها من طاغية، ثم وجد نص ابن النديم الذى يشير فيه إلى حُمى بنت بهمن، فبحث فى التاريخ الفارسى القديم، فوجد أن أم بهمن تسمى إستير أو ما يشبه إستير، بينما زوج بهمن كانت

يهودية تسمى أحيانًا شهرزاد وأحياناً دنيا زاد: بل إن حمى الابنة روى أيضاً أنها كانت تسمى شهرزاد. من هنا خرجت الفكرة عن الأسطورة الفارسية القديمة التى تبعث منها هاتان القصتان: قصة إستير وقصة شهرزاد. المتشابهتان فى نظره تشابها قويا. ولقد أحدث بحث دوجويه هذا أثراً قوياً لعله راجع إلى أن الموضوع دينى إلى حد ما، فاهتم به الكثيرون مناصرين ومعارضين ناصره مثلا دى روف .(A. Dyroff)، ووقف موقف المتحفظ فى قبول هذه القضية كما هى موللر .(A. Muller) وعارض الرأى بشدة كوسكان .(Cosquin)

وملخص ما جاء به كوسكان أنه بحث أولا عن أصول هندية كثيرة لهذه المقدمة من ألف ليلة وليلة. وإن كان قد قسمها إلى ثلاثة أجزاء أو مواضيع، جزء عبارة عن خيانة امرأة لزوجها أو خيانة الملكة للملك، والثانى هو خيانة الإنسية التى خطفها العفريت مما يؤكد خيانة المرأة مهما اتخذ لمنعها من احتياط، والثالث تطوع امرأة لإنقاذ بنى جنسها من ثورة طاغية عليهن. ثم بين بالأدلة كيف أن هذه الأجزاء توجد فى صور مختلفة الظاهر متحدة الجوهر فى كثير من قصص الأدب الهندى الشعبى. وبذلك يكون ميدان الأسطورة القديمة أو المنبع قد نقل من فارس إلى الهند. ثم عمد إلى النصوص التاريخية حول اسم إستير، وخرج بأن المسألة فوضى لا يمكن أن يعتمد فيها على أى شىء وإن تشابه الأسماء وتوافقها لا يدل وحده على كثير فى باب التحقيق التاريخى. ثم يأتى إلى لب القضية ويقسمها إلى قسمين، فهناك ما يمكن أن نسميه الخصائص أو الصفات الأساسية، وهناك ما يمكن أن نسميه

الخصائص المميزة للقصة التى تفردها عن غيرها. وهو يريد أن يخرج من ذلك بأن قصة إستير وقصة شهرزاد تختلفان فى الخصائص المميزة وإن تشابهتا فى بعض الصفات الأساسية. فقصة هنرى الثامن وكاترين بار (Parr) تحمل أيضاً صفات أساسية مشابهة لهاتين القصتين، ولكنا لا نستطيع أن نرجعها إلى مصدر واحد. وفى مقدمة تلك الخصائص المميزة لقصة شهرزاد، خاصة لا توجد فى كل هذه القصص التى قد تشابهها، وهى الأسلوب الذى استطاعت به شهرزاد أن تنجو مما قد قدر عليها- أسلوب قص القصص أو الحديث. هذه الخاصة لا توجد فى قصة إستير فمن العبث إذًا أن نعد القصتين من فصيلة واحدة فنبحث عن مصدرهما المشترك.

ويستمر كوسكان فى تعيين الإشارات التى تفرق بين القصتين مستعيناً ببعض آراء غيره ممن لم يتحمسوا لنظرية دوجويه أمثال أويسترب أو ممن تحمسوا لها ولكن بعد أن لاحظوا عليها بعض ملاحظات أمثال أوجست موللر. وأخيرًا يقرر أن دوجويه قد اندفع وراء تشابهات سطحية، وقد خدعته الأسماء التى توجد فى تاريخ الفرس القديم حول حمى بنت بهمن والتى نجد لها أشباهًا فى قصة إستير، فقرر هذه النظرية وتحمس لها كثيرون غيره. ويختم كوسكان بحثه هذا بمناقشة نظريتين مشهورتين فى أصل قصة إستير نظرية ينسن (M. P jensen.) التى ترجع مقدمة إستير إلى أصل بابلى علامى ثم نظرية بول هوبت (Paul Haupt) من جامعة بلتيمور التى يقول عنها كوسكان إنها مزيج عجيب من الآراء فى أصل إستير. ولما كانت قصة إستير فى ذاتها لا تعنينا كثيراً فى هذا البحث فإننا نؤثر أن ننتقل إلى الكلام عن بحث آخر خاص بقصة

من قصص الليالى وهو بحث كازانوفا M). (M. Paul Casanova)
عن قصة السندباد.

وهذا البحث خلاصة محاضرات كان قد ألقاها فى الكوليج دوفرانس. وهى تتجه اتجاهًا علميًا إلى حد بعيد فيها التحقيق والمقارنة والدرس. يبدأ بحثه بمقدمة تاريخية عن الزمن الذى ازدهرت فيه الرحلات فى الدولة الإسلامية، وكثر فيه جلب الكنوز مما وراء البحار، وليس ما فى كتاب السندباد إلا تفخيمًا لبعض هذه الحقائق التاريخية واستخدام للبعض الآخر فى الخيال القصصى. ثم يبحث حول الزمن الذى ألفت فيه قصة السندباد. فيعرض آراء غيره طوراً كرأى دوجويه ونولدكيه اللذين يقرران ويتفقان فى أن القصة اتخذت شكلها الحالى حوالى القرن الثالث الهجرى. وأنها كانت منذ ذلك جزءًا من الكتاب- ألف ليلة وليلة. ورأى بروكلمان وهورات اللذين يقرران أنها ألفت بعد ذلك وأنها أضيفت إلى ألف ليلة وليلة. ويحاول طوراً آخر أن يستدل بأشياء من نفس القصة فيتجه فى ذلك إلى طريقتين الأولى درس ما هو موجود من هذه القصص، الذى يمكن أن يكون أصلاً لقصة السندباد فى مؤلفات عربية أخرى. ولكنه يصطدم بالاحتمال القوى وهو أن كلا من الكتب العربية عن الرحلات وقصة السندباد يمكن أن تكون قد نبعت من مصدر واحد قديم من الصعب الوصول إليه. وأما الطريقة الثانية فهى ما يمكن أن يقودنا إليه هذا الحمَّال الذى يذكر فى أول القصة على أنه السندباد البرى فى بعض القصص أو على أنه هندباد فى بعض النسخ الأخرى. وهذا الحمَّال يذكره بالحمَّالين الأخر فى الليالى وبسلسلة قصص الصعاليك والبنات

التى تدخل فى إطار قصة الحمّال فى أول الكتاب. ويخرج من هذه المقارنات ومن ذكر الرخّ والرشيد فى كل هذه القصص المختلفة التى تدخل فى إطار قصة الحمال والبنات وإطار السندباد فى رحلاته السبع، إلى أن قصص السندباد لا يمكن أن تفصل من كتاب الليالى وأنها كونت جزءاً منه دائماً، بل لعلها كانت إحدى القصص فى إطار الحمَّال الأول الذى كان يضم (فمن يدرى) قصصاً أخرى غير قصة السندباد. ثم هو يشير إلى ما يسميه التضخم فى القصص الشعبى أو الاتساع والتكرار يريد بذلك أن يقول إن هذه القصة من قصص إطار الحمَّال قد نمت وكبرت بالتكرار والزيادات.

ويرى كازانوفا ألا سبيل إلى تحقيق علمى فى هذا الصدد إلا عن طريق النسخ، وهذه قليلة، والذى لا شك فيه أن أكثرها لم يصل إلى أيدى العلماء. وهو بعد يعتمد على مخطوط جالان باعتباره أول مصدر وأقدمه فى مسألة النسخ، وهذا كما نعلم أحدث من أن يفصل فى الموضوع. وكفى بذلك اعترافاً من كازانوفا بإمكان ثبوت الرأى المخالف وهو أن تكون القصة قد أضيفت إلى الكتاب فيما بعد كما نرى نحن ذلك، ولعل ما يشابهها فى الكتاب أثر من آثار عملية إضافتها إليه.

يبدأ بعد هذا فى الكلام عن النسخ المختلفة لكتاب السندباد فى المكتبة الأهلية بباريس، مبيناً كيف أن نسخاً من ألف ليلة وليلة تشتمل على قصة السندباد وأخرى ناقصة لا تحتوى عليها، مشيراً إلى أن هناك نسخاً لقصة السندباد مستقلة وحدها ولكنها كلها حديثة. ولعل فى هذه الحقائق بعض الاستئناس لمن يرى أن القصة أضيفت إلى صورة من صور الكتاب وإن كان منذ قديم، وبعد أن

ينتهى من الكلام عن النسخ يبحث بعض المذكورات العجيبة فى قصة السندباد كالتنين والرخ وجزيرة الكافور وجزيرة الناقوس إلخ..... وهو يبحث عن ذكر هذه الأشياء فى كتب عربية ككتاب الحيوان للجاحظ وكتاب عجائب الهند لبزرك بن شهريار وما يشبهها من الكتب التى يمكن أن تتحدث عن هذه العجائب.

أهم جزء من هذا البحث هو درس ما قد أشار إليه دوجويه من قبل فى بحثه عن قصة السندباد وكذلك شوفان فى كتابه عن الكتب العربية، من أن هناك رسالتين[1] تبودلتا بين ملك الصين سنجريب وأحد الخلفاء هو تارة الرشيد وتارة المأمون كما قد حقق أحمد زكى باشا طوراً ثالثاً وهو معاوية الأموى. وفى هاتين الرسالتين وصف لهذه الكنوز وهذا الغنى الذى نراه كثيراً فى رحلات السندباد. ويتساءل كازانوفا ألا يمكن أن تكون هاتان الرسالتان النواة التى حيكت حولها كل قصص الرحلات أو أخبارها المشوقة فى أسلوب تاريخى فى بعض كتب التاريخ الإسلامى. وينشر كازانوفا الرسالتين وترجمتهما. وقبل أن يختم بحثه يصور أثر هذه القصة فى الآداب الأوروبية فى نحو صفحتين وهذا ما سنراه جملة آخر هذا الفصل. ويختم بحثه بتحقيق حول اسم السندباد.

ومن الأجزاء التى أفردت ببحث من مجموعة الليالى قصة عمر النعمان فقد قدم الأستاذ رودى باريت (Rudi Paret) رسالة عنهاس

---

(١) الرسالتان فى كتاب الحيوان للجاحظ وكتاب العقد الفريد وكتاب مروج الذهب، وقد نشرهما جياردو Gaillardot فى .Revued 'Egypte

وانظر المراجع التى يذكرها شوفان فى كتابه عن الكتب العربية تحت عنوان

Les raports du Roi de Serendib et de Haroun el Rachid.

لجامعة توبنجن (Tubingen)سنة ١٩٢٤ يبدؤها بتحديد ما يريد من بحثه فى وضوح. فأولا درس القصة من حيث إنها قصة فروسية عربية، ثم تحديد مكان القصة من المجموعة- ألف ليلة وليلة. وهو يعترف منذ أول بحثه بأن النتائج التى وصل إليها متواضعة. فالمقارنة بين قصص الفروسية العربية صعبة بل تكاد تكون مستحيلة إذ ليس منها ما قد درس دراسة تمكن من هذه المقارنة. وكم كان البحث يكون طريقاً موصلا إلى نتائج أصرح لو أن قصة ذات الهمة والبطال كانت قد درست لما بينها وبين قصة عمر النعمان من شبه. ثم يتساءل ما المؤلف فى هذه القصص وما المأخوذ من أصل تاريخى محرف، وما تطورات هذا التحريف وأشكاله؟ هذا ما كان يكشف البحث فيه عن نتائج لو أن قصص الفروسية العربية لاقت عناية كافية.

وأما مقام القصة من ألف ليلة فإن تاريخ أقدم ما بين أيدينا من نسخ إذا قيس بأحدث تاريخ يمكن أن تكون القصة قد ألفت فيه وجدنا فجوة من الزمن بعيدة طويلة لا تمدنا بأى أساس يمكن أن نستند عليه فى البحث.

ثم يبدأ بحثه بعد هذه المقدمة بدرس النسخ، التى استطاع أن يصل إليها. فأولا نسخة توبنجن فيقارنها بنسخة كلكتا الأولى وهى أهم نسخة وأوفاها ولكنها جزء من الليالى لا يتعدى المائتى ليلة؛ ثم يتكلم عن ثلاث نسخ أخرى كلها أحدث من أن تكون لها قيمة إذ أن أقدمها من منتصف القرن الثامن عشر الميلادى. وأخيراً يشير إلى نسخة مشيل صباغ فى المكتبة الأهلية بباريس، وهى أحدث من هذه أيضاً إذ أنها ترجع إلى أوائل القرن التاسع عشر ويلاحظ پاريت

ملاحظات عامة على اختلاف أجزاء القصة فى هذه النسخ.ثم فى الطبعات المختلفة لألف ليلة وليلة، ولكنها ملاحظات تافهة لا تؤدى إلى أكثر من قوله إن هذا قد نقص، لأن النسخة سورية غالباً وهذا قد زيد لأن النسخة يرجع عهدها إلى ما بعد الحروب الصليبية.

ولما كان الكلام عن تاريخ الأصل عسيراً لحداثة النسخ فقد اتجه پاريت نحو الكلام عن الآثار المختلفة التى عملت فى تكوين القصة وكيف أقلم المؤلف هذه الآثار ليخرج القصة. ولكنه يعترف ثانية أن هذا التحليل لن يكون محدداً للأسباب التى ذكرها آنفاً، وأن عمله ما هو إلا عمل تمهيدى. وفى الكلام عن المؤثرات التاريخية يبدأ بالكلام عن اسم عمر النعمان متسائلا هل هو ذكرى من مناذرة الحيرة الذين كانوا على اتصال وثيق بالفرس، وهل هو تحريف لعمرو كما يوجد فى بعض النسخ؟ ثم يتكلم عن الساسانيين الذين يحكمهم عمر النعمان أهم ساسانيو الفرس قد شُوّه دورهم وأصبحوا مجرد مغتصبين لحكومة عربية فى الأصل؟. كل هذا يدلنا على كل حال أن هذا الجزء امتداد لأساطير عربية كانت منتشرة قبل الإسلام.

أما الكلام عن أفريدون الذى يوجد تحت اسم «لاوى» فى بعض النسخ فهو «ليون» الذى اتفق مع العرب قبل أن يعتلى العرش، والذى استطاع فيما بعد أن يقوم بحصار عربى ناجح دام نحو عام على القسطنطينية. وأما حصار القسطنطينية الموصوف الذى لا يؤدى إلى نتيجة فهو صدى لهذا الحادث التاريخى المهم المتكرر فى تاريخ الدولة الإسلامية منذ أيام الخلفاء الراشدين فى عهد ولاية معاوية على الشام. ولعل أشهر حصار كان أيام الأمويين حصار مسلمة

أخى سليمان بن عبد الملك حوالى سنة مائة هجرية. وأما الحروب ضد قيسرية ومن يحكمها، حردوب أو پرويز، فهذا ما يمكن أن يتصل بحوادث الدولة الأموية أو حوادث السلاجقة. ومع أن الأمر يتعلق ببلاط بغداد وحده طوال القصة فإن وجود عناصر أخرى فارسية مثل سنجر، آخر قائد السلاجقة، جعل الكلام ينحرف إلى خراسان أحياناً بدل بغداد وجعل الكلام يدور حول قبائل كراختاى.

واهتم پاريت بسنجر هذا فعدد المرات التى ذكر فيها فى القصة وكيف أن كل ذكر يعود إلى حادثة تاريخية لسنجر التاريخى. ومن المؤثرات التاريخية، غير سنجر وما حوله، الحروب الصليبية. وهذه هى انتصارات رُمزان فى القصة تظهر معالم كثيرة من تاريخ هذه الحروب كأعلام معروفة فى الحروب الصليبية.

ينتقل بعد الكلام عن هذه العناصر التاريخية التى اشتركت فى تكوين القصة إلى الكلام عن عناصر قصصية. فمثلا عداء الأخوين شريكان وضوء المكان يتشابه كثيراً مع عداء عجيب وغريب من نفس المجموعة، وحرب الفارسات اللاتى لا يتزوجن إلا من يقهرهن فى الحروب يتشابه وما نجد فى قصة سيف بن ذى يزن وقصة إبريزة وفرارها وتعرض العبد لها تتشابه وما نجد فى قصة ذات الهمة بعد موت الحارث زعيم بنى كلاب. وهكذا يستمر فى تعداد بعض هذه الأشياء منها ما هو عام ولكنه غير تافه مثلما ذكرنا، ومنها ما هو تافه كالكف عن محاربة شخص بعد معرفة شخصيته أو قسوة العم الذى يعجز فى طلب مهر ابنته من ابن عمها. إذا أضفنا إلى هذه المؤثرات التاريخية والمشابهات القصصية أن المؤلف اخترع من عنده أجزاء مهمة كشخصية «شواهى» عرفنا العناصر التى تؤلف هذا الأثر الأدبى والتى مزجها المؤلف رغم تباعد التاريخ وتنافر المصدر

مزجًا فنيًا فأخرج الأثر كوحدة متجانسة لها ما يبرر إدخالها فى مجموعة الليالى.

الجزء الثانى من بحث پاريت خاص بمكان القصة فى المجموعة. فيقرر أولاً أن قصصاً متداخلاً فى هذه القصة لا يوجد فيها فى كل النسخ. فنفس قصة عمر النعمان أصبحت إطاراً أدخل فيها قصص آخر، وهذا القصص حاله فى النسخ فوضى، فما هو موجود هنا ليس هناك وما هو مرتب هنا يختلف ترتيبه هناك. ويخرج من هذا إلى تقرير ثلاثة فروض يقوى الأولين ويضعف ثالثها. أما الفرض الأول فهو أن تكون قصة عمر النعمان بما هو متداخل فيها من قصص مثلما تمثلها نسخة توبنجن تؤلف الربع الثانى من ألف ليلة وليلة وربما كانت هى تكملة للنسخة الناقصة التى استعان بها جالان. الفرض الثانى أنها كما هى وبترتيبها فى الفرض الأول وعلى أنها تكملة لنسخة جالان لم تكن الربع الثانى من ألف ليلة وليلة، ولكنها وجدت فى المجموعة فى مكان أقرب إلى المبتدأ من هذا أى كما هى الآن فى النسخة المصرية. الفرض الثالث أن تكون القصة قد وجدت من غير كل هذه القصص المتداخلة فيها ما عدا قصة آكل الحشيش فى صورة قديمة لنسخة باريس من غير أن يكون مكانها محققاً، ولكن من غير أن تكون فى مكان قبل مكانها فى الفرضين الأولين. وهو بالطبع يسوق ما يمكن أن يستأنس به فى كل هذه الفروض مكرراً آخر البحث أنه لا يستطيع أن يصل بالنسخ الحالية المعروفة إلى أكثر من فروض غامضة.

هذه هى أهم الأبحاث التى أفردت جزءًا من الليالى بالدرس. ولكن هناك أبحاثاً كثيرة قد اتجهت اتجاهات مختلفة منها ما كان عن موضوع حول الليالى ومنها ما كان مقدمة لنشر نسخ لبعض

قصص كقصة علاء الدين وعلى بابا. وهناك أبحاث ليست لها هذه القيمة ولكن قد يكون من المستحسن الإشارة إليها ولو فى إيجاز. فهذا بحث لشوفان عن قصة تودد الجارية وهو مقال قصير فى (La Revue "Le Mouvement" _ Liege 1899) (عن أشباه هذه القصة. ففى المجموعة نفسها شبيه بها فى دفاع امرأة عن جمال النساء ضد جمال الرجال. ولست أعرف لماذا يشير شوفان إلى هذا الخبر التافه، وهناك غيره على شاكلته فى صورة أكبر فى القصة الخاصة بالجوارى المختلفة الألوان وما جرى بينهن. ولكن الشبه الأوضح الذى كان لا يمكن أن يغفل ولكن شوفان أغفله، هو شبه هذه الجارية بنزهة الزمان حين تقف أمام شريكان فى قصة عمر النعمان وجوارى شواهى اللاتى علمتهن لإتمام حيلتها فى الإيقاع بالمسلمين، واللاتى يقفن من الملك عمر النعمان موقف تودد من الرشيد. ويحسن أن أشير هنا إلى نص لم يشر إليه صراحة أحد فيما أعرف ممن بحث فى قصة تودد، وقد تعرض لها الكثيرون فى الكلام عنها عرضاً أثناء الكلام عن كثير من قصص الليالى، وهو نص فى كتاب "روضات الجنات فى أحوال العلماء والسادات" لمؤلفه محمد باقر الخوانسارى وقد انتهى من تأليفه سنة ١٢٠٧هـ إذ يذكر فى صفحة ٤٣ عند الكلام عن جارية اسمها الحسينية ربيت فى بيت مولانا الصادق جعفر، أنها ناظرت النظام [١] فى محضر الرشيد ووزيره يحيى البرمكى وناظرت الشافعى[٢] وأبا يوسف القاضى ببغداد وقد غلبت على النظام وعليهم جميعاً. فهذا النص قد يقود إلى كثير فى أصل قصة تودد.

---

(١) كذا فى النص وإن كان سن النظام عند وفاة الرشيد لا تسمح له بالمناظرة.

(٢) كذا فى النص وإن كان المذهب الشافعى ظهر بعد الرشيد.

ولست أعرف أهو نفس النص الذى أشار إليه مالكولم (Malcolm) فى تاريخه عن الفرس والذى ناقشه شوفان فى آخر بحثه أم لا. وأغلب الظن أنه ليس هو؛ لأنه يقول إن الكاتب الفارسى قد جعل من تودد التى دافعت أمام الرشيد عن الشيعة بطلة من أبطال الشيعة وقد شجعه فى هذا أن تودد السنية الشافعية تؤكد أن لكل من العباس وعلىّ فضائله وهذا ما لم نجده فى النص وما حوله.

وكتب الأستاذ شاده (Schaade) الألمانى بحثاً قصيراً عن أصل بعض قصص أبى نواس فى ألف ليلة وليلة. فبحث فى ثلاث قصص أو أخبار ذكر فيها أبو نواس لا تخرج كلها عن خلق مناسبات لشعره. وأهم هذه خادثة الجارية التى رآها الرشيد عارية وطلب إلى أبى نواس أن يقول فى الحادثة شعراً. فحقق شاده ما جاء فى ديوان أبى نواس عن هذه الحادثة. والبحث فى حد نفسه ليس ذا شأن وإنما هو يدفعنا إلى ملاحظة قد كانت تستحق من الكاتب درساً، وهى الدور الضئيل الذى لا يكاد يذكر الذى يلعبه أبو نواس جنب الرشيد فى الليالى إذا قورن بالدور المهم الذى يلعبه جنب الرشيد فى حياته، وفى الأخبار القصصية والأدبية عنه خاصة.

وأخيراً نجد أبحاثًا تدور حول موضوع بعينه خاصًا بألف ليلة وليلة، وهذه أبحاث ثانوية نكتفى بالإشارة إليها لا لتفاهة موضوعها ولكن لتفاهة ما قيل فى الموضوع. فمثلا بحث لشوفان عن أثر هومير فى ألف ليلة وليلة (١) وقد أراد أن يحقق تاريخ ترجمة أشعار هومير إلى العربية إن كانت قد ترجمت. وأهم إشارة فى هذا

---

(١) Homére et les Mille et une Nuits Chauvin

الموضوع وهو ما أشار إليه لين أيضاً من وجود نص يقول إن حنين بن إسحق كان يتغنى بأشعار لهومير. ففى كتاب ابن أبى أصيبعة فى تاريخ الحكماء نص عن يوسف بن إبراهيم مولى إبراهيم بن المهدى جاء فيه: يقول يوسف إنه بينما كان يعود صديقاً فى منزله رأى أن رجلا قد غطى وجهه وهو يروح ويجىء مغنياً أبياتاً من شعر هومير عميد شعراء اليونان، وإذا بهذا الرجل حنين المترجم المعروف الذى نقل كتباً كثيرة فى الطب والفلسفة من اليونانية إلى العربية.

وقد كتب شوفان أيضاً بحثاً [1] فيه تعريف لهذا الاسم المذكور (Pacolet) وتحقيق أنه هو نفسه الحصان المسحور، أو الحصان الأبنوس، فى ألف ليلة وليلة، وهو الحصان الذى يستطيع أن يطير بصاحبه. ويشير شوفان إلى ورود كلمة (Pacolet) هذه فى بعض المؤلفات مثل (L'Histoire de Valentin et orson) التى ألفت فى القرن الخامس عشر وذاعت كثيراً ثم يشير إلى أن كُتَّاباً كثيرين قد استعملوا الكلمة مثل رابليه (Rabelais) ومدام دوسيفينييه (Mme .De Sivigne).

ويطول بنا الكلام لو تتبعنا هذه الأبحاث، فإن منها بل أكثرها ما هو تافه حقًا، مثل بحث. (M.Lahy Hallebeque) عن (Le Feminisme de Scheherazade) الذى أصدره ضمن مجموعة رسائل تنشر باسم (Les Cahiers de la Femme) سنة ١٩٢٧ زاعمًا أن شهرزاد قد رتبت القصص بفن معين وقصد معين راعت فيه الناحية النفسية من التدرج فى علاج شهريار من مرضه كره النساء. فبدأت أولا بأن تكون هى من رأيه، ثم اطلعته على رأى مخالف، ثم

---

(١) Pacolet et les Mille et une Nuits Chauvin

بدأت تحبذ الرأى الجديد. وهكذا مما لا نخوض فيه؛ ولكنا نشير إليه لمجرد عرض صورة لتفاهة ما قد عمل من أبحاث موضوعها ألف ليلة وليلة.

٨

أثارت ألف ليلة وليلة بعد أن نقلت إلى لغات الغرب شغفاً فى نفوس الغربيين بجمع الأدب الشعبى ودراسته على نحو لم يكونوا قد بدءوا يحسون الحاجة إليه أو الحافز نحوه، ولكنها من ناحية أخرى قد أثارت فى نفوسهم التطلع إلى معرفة هذه الشعوب التى أنتجت هذا الأثر والتى دارت حوادث الكتاب حولهم. ولسنا نبالغ إذا قلنا إن ألف ليلة وليلة كانت الحافظ الأهم لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحى الاستعمارية التجارية والسياسية، بل لسنا نبالغ إذا أرجعنا كثيراً من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلى ما ترك هذا الأثر فى نفوس الغربيين. فقد تاق الأدباء من قبل ظهور هذا الأثر قليلا ومن بعده كثيراً إلى زيارة هذه البلاد الشرقية، ثم دونوا رحلاتهم كتباً انتشرت فإذا المستشرقون بعد أن كانوا يكتفون بما يصل إلى أيديهم من كتب عربية أو كتب غربية عن الرحلات وبعض المسائل العلمية الشرقية، يحاولون هم أنفسهم أن يزوروا هذه البلاد العربية خاصة والشرقية عامة ويتعرفوا لغاتها وعاداتها. ولعل أبرز من اتصل بألف ليلة وليلة وعمل فى هذا الميدان عملا يظهر اتصاله القوى بموضوع الليالى، هو المستشرق الإنجليزى المعروف إدوارد لين، فقد زار الشرق ومصر خاصة وأقام فيها. لذلك عندما ترجم ألف ليلة وليلة علق على كل ما هو شرقى خاص فيها بكلام يفسره ويقربه إلى الغربيين. وتضخمت تعليقاته وخرجت كتاباً كما أسلفنا. ولقد ألف لين نفسه فى غير هذا مما كان نتيجة

لزيارته البلاد الشرقية. وألف غيره كتباً، هى إلى التاريخ والاجتماع أقرب منها إلى الأدب، فى وصف ما يجد الغربى فى الشرق من طريف وجديد.

هذه المؤلفات لم يقتصر على تأليفها المستشرقون وحدهم وهى لا تتعلق بألف ليلة وليلة، وإنما هى كتب رحلات قد بدأت تظهر قليلة جداً منذ القرن الثالث عشر، وأخذت هذه الكتب تنتشر وتذيع وتكثر كما انتشرت رحلات «ماركوبولو». وذاعت هذه الكتب وتركت آثارها، ولكنها كانت آثاراً محدودة ضئيلة. فهذه الكتب لم تكن لتلقى من جمهور القراء قبولا فقد كانت خاصة من القراء هى التى تستمتع بما فيها من حوادث طويلة لا تنتهى. ووصف علمى أكثر منه قصصى يمل القارئ العادى الذى لم يزر هذه البلاد ولم يفكر فى زيارتها. هذه الكتب القليلة عن الرحلات إلى الشرق قد أخذت تزداد وتتلون لوناً جديداً منذ ظهور ألف ليلة وليلة. وأصبح كُتَّابها لا يقنعون بوصف المدن ومن يلقون فيها، وإنما عادات هؤلاء القوم وأقوالهم وقصصهم خاصة أصبح لها مكان فى تقريرات هذه الرحلات. وظهرت الشخصيات التى يصادفها الرحالة وقد صبغت بلون حى يدل على تأثر هذا الرحالة بمن يلقى تأثراً يتعدى الاهتمام السياسى أو التجارى إلى الاهتمام به كإنسان حى له عواطفه وعاداته ومميزاته التى قد تغاير ما ألف من عواطف وعادات ومميزات، ولكنها تستحق الإعجاب والتعجب أحياناً والدرس على كل حال.

هذه الكتب عن الشرق التى تصف الرحلات أخذت تقترب من الأدب شيئاً فشيئاً حتى أصبحت أدبًا صرفًا فى كثير من الأحيان.

ولكن تأثيرها بألف ليلة وليلة لم يتعد هذه الآثار العامة التى تتلخص فى أنها اتجهت اتجاهًا جديداً ساعد مع مؤثرات أخرى، لسنا بصدد درسها، على أن تصبح هذه الرحلات نوعاً خاصاً من الأدب.

أما الأثر الأقوى لكتاب الليالى فقد كان فى الأدب الخالص. ولئن أغفلنا الكلام عن أثر الكتاب فى تقريرات الرحالة وكتبهم فإننا لا نستطيع أن ننهى هذا البحث دون أن نتعرض إلى أثر ألف ليلة وليلة فى آداب الغرب. وهذا الموضوع يحتاج ولا شك إلى رسالة خاصة ولكننا نكتفى هنا بالإشارة إلى أظهر نواحيه.

كان اهتمام الغرب بالشرق اهتماماً تجارياً أول الأمر، فنظمت قوافل التجار وأصبحت الحكومات تتدخل فى هذه التجارة لما تجر عليها من نفع مادى. وكان هؤلاء التجار ينقلون آثاراً كثيرة أثرت فى أدب الغرب، ولكنها آثار ضئيلة _ قصص متفرقة قليلة لا تدل على اختيار أو ذوق، وأخبار وتحف لا توحى بكثير؛ ثم اقترب الشرق من الغرب بفضل السياسة، فقد أحس الغرب هذا السلطان الشرقى العظيم الذى ينبسط على رقعة واسعة، وعلى رقعة فيها أماكن مقدسة لديه. وكانت تركيا ميدان هذا الاتصال الأول، حيث مثل سلطان الشرق بأقوى صورة. هنا اتصل قوم أرقى من التجار بمدينة الشرق ومعيشته اتصالا مباشراً، وأثر كل هذا فى الأدب الغربى عامة وفى الأدب الفرنسى خاصة لمركز فرنسا السياسى إذ ذاك. وكان من نتائج إرسال مندوبين فرنسيين إلى تركيا أن أرسلت تركيا سفراءها إلى فرنسا، وهنا بدأت تتناقل قصص عن هؤلاء الترك فى بلادهم وفى

فرنسا، وألف الأستاذ مارتينو [1] رسالة قيمة عن أثر الشرق فى أدب فرنسا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، فكان من أهم ما أبرزه فيها تطور اللون الشرقى المؤثر فى الأدب الفرنسى؛ فهو لون تركى ثم فارسى ثم صينى ثم هندى وهكذا فى تتابع واختلاط. وكان أول هذه الألوان وأقواها هو اللون التركى، لتقدم اتصال الفرنسيين بالترك على اتصالهم بأى شعب من شعوب الشرق.

وبدأت منذ القرن السابع عشر تظهر السراى التركية بكل ما فيها من حريم وحب وغيرة وطواشى وسلطان متجبر قاس فى الأدب الفرنسى، وظلت هذه السراى بكل ما فيها تردد إلى يومنا هذا وإن قل ترددها فى أدب الكتاب الفرنسيين خاصة والغربيين عامة.

وكانت ترجمة ألف ليلة وليلة أثراً من آثار هذا الاتصال الفرنسى بالأتراك. فجالان كان مرسلا من قبل حكومته فى سفارة فرنسا فى إستنبول. بل إن جالان كان موفداً من الوزير الفرنسى المشهور كولبير، الذى عرف بميله بل بتشجيعه القوى لحركة الاستعمار عن طريق الشركات التجارية فى الشرق. ليجمع له تحفاً شرقية من تركيا وغيرها من بلاد الشرق. وترجم جالان أول جزء من ألف ليلة وليلة، وهو يظن أنه لا يضيف إلى الأدب الفرنسى إلا نوعاً جديداً، قد يكون طريفًا، من تأليف الرحالة عن الشرق.

وغيرت ترجمة جالان اتجاه النظر إلى الشرق، كما أسلفنا، ولكنها أثرت أيضاً فى الغرب آثاراً أقوى من ذلك. فقد دخلت

---

(1) L'Orient dans la Litterature Francaise au XVIIeme. ex XVIIIeme. Siecles _ Pierre Martino Paris, 1906.

حياتهم عن طريق الأدب وكل ما يتعلق بالأدب من مسرح وفن؛ لا لشيء إلا لهذا الخيال الرائع الذى كشفت عنه للغرب، والذى كان معيناً غنيًا وبدلا جميلا عن هذه الينابيع الكلاسيكية التقليدية التى كان الغرب قد بدأ يملها.

لاقت ترجمة جالان لليالى نجاحاً أدبيًا فذًا وأصبحت بفضل تراجمها العديدة جزءاً من الأدب العالمى. وكان لهذا أثره السريع؛ فاتجه بعض من الأدباء إلى تقليد الكُتاب تقليداً مباشراً فهذا جازوت (Gazotte)ينشر ما يسميه تكملة لألف ليلة وليلة (Suite de 1001 nuits). وكذلك برتن مترجم الليالى ينشر سبعة أجزاء أخرى بعد الترجمة يسميها ليالى ملحقة بألف ليلة وليلة لم يجمع قصصها من نسخة خاصة لألف ليلة وإنما جمعها من نسخ مختلفة من الليالى ومن كتب أو مصادر أخرى. ويتنافس المهتمون بإذاعة ألف ليلة وليلة فى نشر قصص قد لا توجد فى نسخة من الليالى زاعمين أنها منها؛ و أنها لم تنشر. ولكن هذا التقليد قد تعدى ألف ليلة وليلة نفسها إلى قصص تشابه الليالى. فترجموا قصصاً شعبية عن الأمم الشرقية الأخرى أصدروها تحت أسماء مختلفة، فهذه قصص فارسية وتلك تركية وتلك شرقية لا تضاف إلى أمة بعينها بل إن منها القصص المغولية والقصص التترية(١).

---

(١)
I Les sultanes de Guzarate _ Contes mongoles.
II Contes Orientaux par le comte de Gylus.
III The Tales of the Genni _ By sire Charles Morel.
IV Collier des perles Asiatiques par Hartman.
V Tales of Zénana or a Mawab's leisurs Hours _ Hockley.
VI Tales, anecdotes, and lettres translated from Arabia _ Scott

واستمر البحث فى الأدب الشعبى الشرقى عن قصص تشابه قصص الليالى وظفر الأستاذ باسيه (Basset)بكتاب مائة ليلة وليلة المغربى فأشار إلى مقدمته فى مقال له فى مجلة (Traditions Pop ulaire) فلفت ذلك نظر الأستاذ دوممبين فترجم الكتاب إلى الفرنسية وعلق على كثير من نقطه أثناء الترجمة[1].

هذا بعض ما كان من آثار ألف ليلة وليلة فى ميدان إغناء الآداب الغربية عن طريق الترجمة. فماذا كان لها فى التأليف من أثر؟ هنا نجد الميدان متشعباً واسعاً؛ فأولا نجد تقاليد مباشرة ادعى أصحابها وجود أصول لها ليقربوا إليها النجاح والرواج؛ والواقع أن أصلها ليس إلا فى خيالهم. وأبرز الأمثلة على هذا ما ألفه لاكروا (Petis de la Croix: Les 1001 Jours contes persanes) وكتاب (Les Mille et un quart _ d'heures: contes tartares). وعكست هذه الموجة من التقليد آثارها لا على المؤلف الجديد فحسب، وإنما على القديم، فأخرجته إخراجاً جديداً حتى يصبح كألف ليلة وليلة، فنجد القصص الغالية [2] القديمة التى أخرجتها ملكة نافار والتى نشرها (Monhy) سنة ١٧٤٠ تحت اسم (Heptameron) أصبحت (Les Mille et une Faveurs).

وتغلغلت ألف ليلة وليلة وشبيهاتها أيضًا فى البيئات الأدبية، وخاصة عند عامة القراء، فأصبح الشرق عند كثير من هؤلاء يساوى ألف ليلة وليلة، وبدأت رحلات الأدباء بعد رحلات التجار

---

(١) Les cent et une Nuits _ Demombynes _ Paris.

(٢) الغاليون الفرنسيون القدماء).

والسياسيين والعلماء ليروا بلاد السحر والجن والحريم والرقيق والبذخ وبلاط الرشيد. والكتاب فى حد نفسه يغرى بالرحلة ويوحى بروح المغامرة. أو ليس فيه التجار الذين يبغون الرزق دائماً خارج أوطانهم؟ أو ليس فيه الرحالة الذين يريدون أن يتعلموا عن طريق الرحلات؟ وهكذا تدفق نحو الشرق من أواخر القرن السابع عشر إلى أيامنا هذه أعلام الكُتَّاب وخاصة الكُتَّاب الفرنسيين. وقد تكون الحوافز التى دفعتهم إلى هذه الرحلات مختلفة كثيرة ولكن الذى لا شك فيه أن واحداً من شيئين كان يغريهم بزيارة مصر خاصة: أما الأول فتاريخ مصر الفرعونى الذى بدأ يدرس فكشف عن كثير مما يلذ الأدباء وغير الأدباء أن يعرفوه. وأما الثانى فهو وصف مصر وأهل الشرق فى ألف ليلة وليلة حتى أصبحت القاهرة عند بعضهم مدينة ألف ليلة وليلة.

ولقد ألف الأستاذ جان مارى كاريه كتاباً[1] قيمًا عن رحلات الكُتَّاب الفرنسيين إلى الشرق الأدنى، وفى هذا الكتاب نجد بنص صريح فى مذكرات بعض الكُتّاب أمثال تيوفيل جوتيه (T. Gautier) وجرار دونرفال (G. de Nerval) ومكسيم دوكامب (M de . Camp) أن مدينة ألف ليلة وليلة كانت من أهم ما داعب أحلامهم ودفعهم إلى القيام برحلتهم فى الشرق وإن عجزوا عن نفقاتها أحياناً.

وأستغل الكُتَّاب فى القصص استغلالاً كبيراً، وأمد الأدباء بعالم وافر من الشخصيات والحوادث والمناظر. ولما كانت قصصه شعبية

(١) Voyagèurs et Ecrivains Francais en Egypte _ Jean Marie Carré - Le Caire 1932.

ولما كان أدب الأطفال لا يزال ناشئاً وليداً فى الأمم الغربية، فقد استعان كثير من مؤلفى قصص الأطفال بما فى هذا الكتاب من أدب قريب المنال متجه إلى السذاجة والبساطة التى هى من أخص مميزات قرائهم الأطفال أكثر من اتجاهه إلى مميزات العقل والعواطف المركبة. واستعان أشهر كُتَّاب قصص الأطفال بألف ليلة وليلة، فهذا هانز أندرسون الدانماركى الذى ترجمت قصصه للأطفال إلى كل لغات أوروبا يقول عنه مؤرخوه إن أدبه نبع مما كان يقصه عليه أبوه صانع الدمى الخشبية، ومن قصص دانماركية شعبية، ومما قرأ فى ألف ليلة وليلة.

ويضيق بنا المجال لو حاولنا أن نحصى قصص الأطفال التى استقيت من ألف ليلة وليلة مباشرة والتى لا يكاد يجهلها طفل استمع إلى القصص. فقصة علاء الدين وقصة على بابا وقصة السندباد وقصة الأميرة الصغيرة، كل هذه أصبحت جزءاً من ثقافة الأطفال فى أوروبا بعد ظهور هذه التراجم الكثيرة لألف ليلة مباشرة.

هذه الثقافة التى تغلغلت فى حياة الأطفال قصصاً وسينما وصوراً كان لها الأثر القوى، الذى لا ينكر فى كثير من مؤلفات الكُتَّاب الغربيين مما لا نستطيع أن نرجعه مباشرة إلى ألف ليلة وليلة ولكن مما يرجع إليها ولا شك.

هذه الرحلات عند فريق وقصص الطفولة عند فريق آخر كانت كلها متأثرة بالليالى، وتركت كلها آثارًا فيما ألف هؤلاء الكُتَّاب من أدب كلما اتجهوا فى أدبهم إلى الكلام عن الشرق وكلما أرادوا أن يتحرروا من الجو الذى فرضه عليهم الأدب قبل ذيوع الليالى. ولقد

تضاءلت صورة الشرق السياسية والاجتماعية، ولقد تضاءل أثر تاريخ الشرق عند الأدباء أمام هذه الصورة الشعرية الشعبية التى تمثلها الليالى. وأحبها الكُتَّاب حتى أن فولتير كان يتمنى أن يفقد الذاكرة ليستعيد لذة قراءة الليالى من جديد. ولقد تأثر هو وغيره من المجددين الممهدين للثورة بكثير من الليالى فى طريقة عرض رسائلهم فى الهجاء وفى مقدمات تلك الرسائل خاصة.

هذه كانت الآثار غير المباشرة فهل كانت هناك آثار مباشرة؟ هذا مما لا شك فيه أيضاً. وقد كان أثرها من هذه الناحية متشعباً متفرقاً. فأولا تأثر بالناحية الخيالية والشعرية الغامضة السحرية التى تكشفت عن الشرق بفضل هذا الأثر. وأصبح الكُتَّاب الغربيون فى كثير جدًا من الأحيان يتجهون إلى هذا الأثر وإلى تعبيرات خاصة به وصور مأثورة عنه كلما أرادوا أن يفصلوا فى أدبهم كلاماً عن السحر أو الخارق أو البذخ الشرقى بوجه عام. وثانياً تأثر بهذه الصور العديدة التى كشفت عنها الليالى من حياة الشرق ـ صور السراى والحريم وخان التجار وسوق الرقيق وحمام النساء والسحرة وما أشبه ذلك، مما أغنى الأدب فى ناحيتين مهمتين: فى ناحية الوصف فاستفادت بذلك القصة الغربية آفاقاً جديدة وميادين جديدة لحوادثها وعواطفها، وفى ناحية المناظر المسرحية فغنى المسرح بفضل ذلك غنى هائلاً، وأصبحت صناعة المناظر المسرحية تعتمد اعتماداً قوياً فى إبراز الأدب المسرحى الشرقى على هذه الصور التى أوحت بها الليالى. وغنى بالطبع فن الرسم والموسيقى بفضل ما مثل المسرح أمام الجمهور من مناظر حية قوية كانت مادة للخيال والإنتاج الجديد.

وأثرت ألف ليلة وليلة وشبيهاتها التى لا تقل عنها تغلغلاً فى نفوس القراء آثاراً من نوع آخر، فكانت أكبر مساعد على نماء نوع أدبى ناشئ هو أدب الهجاء (satire)، فقد اتجه هذا النوع اتجاهاً جديداً منذ اتصال الغربيين عامة بالترك، إذ اتخذوا الترك ولباسهم ستاراً يسدلونه على شخصياتهم ومناظرهم ليستطيعوا بذلك أن يقولوا ما لم يكونوا يجسرون على قوله لولا هذه الأستار والمناظر. فإذا أراد الأديب أن ينقد الملك أو الكنيسة أو الحكومة فما أيسر ما يكون ذلك لو أن الملك أصبح السلطان والكنيسة الإسلام والحكومة سراى السلطان فى تركيا أو فارس، بل أيسر من ذلك أن يؤتى بتركى أو فارسى إلى العاصمة ليرى فيكون حراً . لأنه غريب ـ فى أن يرى ما لا يراه عامة الناس وسادتهم خاصة، وبعبارة أخرى فى أن يرى ما يراه الأديب بعينه النافذة وحسه الدقيق. وهكذا فعل الكاتب الإيطالى مارانا فى كتابه (marana _ L, Espion dans la cour dans la cour des Rois Chretiens)

وكذلك فعل الكاتب الفرنسى المشهور مونتسكيو (Montesquieu) فى كتابه «رسائل فارسية» (Lettres Persanes) التى لاقت نجاحاً فذا عظيم الأثر فى الأدب الفرنسى.

ولئن كان كتاب مارانا الذى اعتمد عليه مونتسكيو أكثر ما اعتمد وبعض كتب الرحلات التى اعتمد عليها أيضًا . سابقة لتاريخ ترجمة الليالى، فإن مارانا هذا كان إيطاليًا، ولقد أشار الأستاذ كوسكان فى بحثه عن مقدمة الليالى، إلى أن مقدمة الليالى على الأقل كانت تعرف فى إيطاليا حوالى القرن الثالث عشر فلا يبعد إذًا أن يكون مارانا قد عرف فى أواخر القرن السابع عشر شيئا عن الليالى قبل

أن يؤلف كتابه : أما مونتسكيو الذى احتل مكانة ممتازة فى هذا النوع من الأدب فقد اعتمد ولا شك كثيراً على مارانا وربما على كتاب (Dufrensy) أيضاً عن السائح السيامى (Espion sidmois– 1705)، ولكنه كان قد قرأ الليالى وتأثر بها. وأكبر دليل على هذا التأثر أنه حاول سنة ١٧٢٣ أن يكتب قصة عن رحالة هندى مقلداً بذلك ألف ليلة وليلة [1] . أكثر من ذلك أن مارتينو يقول فى كتابه نقلا عن فيلم (viam) الذى يعد كتابه أوسع كتاب عن حياة مونتسكيو ومؤلفاته (سنة ١٨٧٩) إن الرسائل الفارسية كثيرًا ما تعطينا الفكرة أنها قطعة من ألف ليلة وليلة وقد ألبسها الفيلسوف الحر لباساً جديداً. والقارئ لتلك الرسائل يرى فى خطابات ريكا وأزبك (Usbeck) و(Rica) وفيما يصلهم من خطابات آثاراً قوية لهذا الجو الشرقى الذى أذاعته ألف ليلة وليلة فى أوروبا. ولا ننسى أن الرسائل الفارسية قد ذاعت إبان تسابق القراء على قراءة الليالى وإلحاحهم فى طلب المزيد منها، وذلك فى الثلث الأول من القرن الثامن عشر.

لا شك أن قصصًا من قصص الليالى كان شائعاً فى أوروبا فى القرون الوسطى، وقد يكون أثر الليالى المباشر فى ظهور هذه الآثار الأدبية موضع شك. وأما أثرها فى تمكين هذه الآثار من أن توحى بجديد ومن أن تنتشر وتذيع وتقلد فهذا مما لا يشك فيه. فالرسائل الفارسية قد فجرت وحى الكُتَّاب فى أن يقلدوا هذا النوع من الأدب وقد ألف نحو من عشرين كتاباً تقليداً للرسائل الفارسية حتى أن فولتير نفسه قلدها فى كتابه : (Lettres d,Amabed).

---

(١) Histoires véritables _ Mélanges Inédits , Montesquieu

وفى إنجلترا نجد هذا النوع من الأدب يظهر ويكثر منذ ظهور مجلة (spectator). وما كانت تنشر من نقد للمدنية الإنجليزية ونقد لمدينة لندن بالذات. ولكن ألف ليلة وليلة قد غذت هؤلاء المقلدين من ينبوع لا ينضب من هذا النوع الأدبى الذى أخرجه لهم أدباؤهم وما أكثر ما يجدون من سبل لإخفاء تقليدهم أو لتلوينه تلويناً مرغباً خادعاً فى بعض الأحيان.

كذلك كان من الآثار لظهور الليالى أن ظهرت طائفة أخرى من المؤلفات تدل على عظم هذا النجاح الذى لاقته من جهة. وتدل على ما فجرته الليالى فى أذهان من أراد أن يصد عنها القراء من جهة أخرى. فقد اغتاظت طائفة من أدباء فرنسا من هذا اللون الجديد الذى صبغ أدبهم فملّوه فى سرعة وحاولوا أن يسخروا منه ليخففوا من وطأته بعد أن صدم ذوقهم لهذه الكثرة المملة التى تجلت فى كل ناحية من نواحى الأدب المتدفق بكثرة فى أيامهم عن هذا الشرق ـ شرق ألف ليلة وليلة فعمدوا إلى أهم ما يعاب على هذه الآثار وهو الاستطراد الكثير من جهة، وتفاهة الحوادث التى تقصها أحياناً من جهة أخرى، ليهاجموه. ولئن كانت الرحلة التى يرحلها الأمير أو الملك مملة جداً وما يصل إليه آخر الأمر من رحلته تافه جداً فقد أخذوا من كل هذا موضوعاً للسخرية. وهذا هملتون (Hamilton) يؤلف (le Belier) ويؤلف (Fleurs d'Epines) حيث تخلف دنيا زاد أختها فتقص قصصاً لا نهاية لها وهذا كريبيون (Crébillon) يؤلف عدداً كبيراً من القصص كلها فى هذا الإطار، ملك مغفل يستمع إلى قصص سخيف فيعلق عليه تعليقات سمجة تدل على غبائه وغفلته. وكذلك يفعل ديدرو (Diderot) فى كتابه (Bijoux Indiscrets) ويأتى

أخيراً الكاتب الفرنسى المعروف بييرلويس (Pierre louys le Roi pausole) فَيُحيِي هذه الحركة فى الأدب الفرنسى الحديث.

ولما اتجه أثر الشرق عامة فى الأدب نحو الإضحاك من هؤلاء الذين يقولون القليل فى أكثر كلام وأعجبه، وغنيت الكوميدى بفضل موليير وغيره من هذا النوع من المناظر المضحكة والشخصيات الطريفة الفذة بملابسها وكلامها وتصرفاتها لم ينزل غموض الشرق ولا سحره اللذان أبرزتها الليالى كأقوى ما يمكن أن يكون من آثار الشرق إلى مستوى السخرية. وإنما أوى ذلك إلى القصة والرواية، وظل هناك محافظاً عليه فى جلاله وجماله.

كذلك أثرت ألف ليلة آثاراً مباشرة قوية بأن أدخلت مواضيع بعينها فى أدب الغرب كقصص الحيوان والجن وكذلك أدخلت هذه الموضوعات فى الفنون الأخرى كلها فدخلت الموسيقى والرقص والرسم.

ولكن إطار ألف ليلة وليلة كان له أبرز الأثر. فشخصية شهر زاد أصبحت شخصية عالمية وكل ما أحيط بها فى الإطار من حوادث أصبح ينبوعاً لتفجر الأدب الكثير الجديد، فهذا جوتييه (Gautier) يكتب عن الليلة الثانية بعد الألف حيث تأتى شهر زاد لزيارة الكاتب طالبة منه إنقاذها بقصة جديدة؛ لأن الملك لم يعف عنها وهذا «پو» (poe) الأمريكى يتأثر بالسخرية التى أثارها كتاب فرنسا من تعميم هذا الأثر وكثرته واستمراره فيؤلف قصة قصيرة على طريقته عن الليلة الثانية بعد الألف؛ حيث يقتل الملك شهريار شهرزاد فى تلك الليلة؛ لأنها استمرت تقص عليه وقد اشتاق بعد كل هذه الليالى إلى أن ينام مطمئناً بعد أن سئم ومل. ويأتى فى العصر الحديث الكاتب

الفرنسى المعروف دورونييه (De Regnier) فيؤلف قصة حول شهرزاد بعد الألف ليلة. فيصور لنا مقتل شهريار وتفرد شهرزاد بالحكم بعده وسأمها من القصر والبستان والبذخ الذى تعيش فيه، فتطلب هى بدورها قاصًا يسليها، عقاب من لا يسليها قطع أذنيه، فيتصدى لها الكثيرون وتظفر آخر الأمر بجميل يأتها فى قافلة غريبة فتحبه[1]. ويظهر الكتاب بعد ذلك فى نفس مجموعة القصص وقد خانها حبيبها، وأتت إليها فرنسية خانها حبيبها هى أيضًا على متن طائرة من باريس إلى بغداد، فتتشاكيان وتتحابان، وتستعيض كل منهما بالأخرى عمن فقدت.

وموضوعات الكتاب تركت آثاراً عامة فى كل أدب غربى تقريباً. فنجد كتاب (vathek) الإنجليزى الذى ألفه بيكفورد (Beckford) والذى صبغ إنتاج الكُتَّاب الإنجليز نحو نصف قرن تقريباً بصبغته متأثراً، إلى جانب تأثره بالأدب القوطى الرومانتيكى، بألف ليلة وليلة بالذات أقوى أثر. كذلك أثر الكتاب فى أدباء من إنجلترا بارزين. فأثر فى الشاعر تنسون (Tennyson) وأثر فى دوكوينسى (De Quincy) وفى ستووى .(H. B. Stowe). والتفت دارسو هؤلاء الأدباء إلى هذه الآثار فدرسوها وحاولوا أن يرسموا معالمها ويرجعوها إلى مصدرها [2].

وقد أدى الاتجاه إلى تأليف قصص شرقى، أو موحى به من ألف ليلة وليلة أو مستقى منها، إلى أن يستوحى من هذه القصص

---

(١) le voyage d, Amour (le veuvage de sdheherazade) Mecure de-France, 1930 Henri de Régnier

(٢) انظر مقال Tennyson "Recollections of the Arabian Nights" (Poem).

انظر مقال D uincy; Revue de Deux Mondes 1986-z38p, 121.

انظر مقال Harriett Beacher stowe; Revue de Deux Mondes 1898-r48 p.

الشرقية الأخرى التى ترجمت على أثر ترجمة ألف ليلة وليلة. ولعل من أقوى هذه القصص أثراً القصص الشعبية الفارسية. وقد أثرت هذه فى الأدب الإنجليزى خاصة. فلما جاء فيتزجرالد وترجم رباعيات عمر الخيام أو ألفها وأخرجها على الأصح إخراجاً جديداً تعاونت ألف ليلة وليلة والرباعيات وبعض القصص الفارسية على أن تمد الكُتَّاب الإنجليز بكثير من وحى الشرق فنجد مثلا قصيدتى (The vision of Mirza:, Sohrab and Rustom _ Arnold) وغيرهما كثير مما يحتاج حصره إلى البحث والدرس الخاصين.

ومدت ألف ليلة وليلة المؤلفين المسرحيين أيضاً. فنجد مسرحية (Les Mille et une Nuits). ونجد ليسنج (Lessing) الكاتب الإنجليزى المعروف يؤلف مسرحية اسمها علاء الدين. ونجد (Beaumarchais)الفرنسى يؤلف مسرحية حلاق إشبيلية. وتوحى هذه المسرحيات ويوحى هذا الأدب إلى الموسيقيين فيؤلفون قطعاً كثيرة نجد أشهرها ما تجمعه أوبرا حلاق إشبيلية _ Le Barbier de Séville Rossini) وأوبرا (Les-Noces de Figaro Mozart) وأوبرت معروف الإسكافى.

وكذلك توحى لهم بالرقص فيدخل أثر الليالى فيما يسمونه «الباليه» (Ballet) فنجد باليه اسمه (Le Peri) ألف موضوعه جوتييه. ونجد الباليه المشهور «شهر زاد» وهو من أنواع الباليه التى لا توحى جواً معينًا، وإنما هو من النوع الذى يقص عن طريق الرقص قصة لها موضوع وفيها حركة. وقد ألف هذا الباليه حول سمفونى كرزا كوف (Rimsky Karsakov). ولا يزال هذا الباليه إلى اليوم يلعب على أشهر المسارح بفضل من جددوه، وبفضل ما فيه من

حيوية الموضوع. وهناك باليه آخر صادف نجاحاً رائعًا بفضل ما فيه من طرافة وهو ثورة فى الحريم (Rovolt in the Harem) وصور الحريم والرقيق وبلاط الرشيد من أهم ما أبرز من آثار ألف ليلة وليلة فى النحت والرسم. فهناك مثلا لوحة جيروم المشهورة عن سوق الرقيق.

أما الموضوعات العامة التى أذاعتها ألف ليلة وليلة ومكنت لها فى عالم الأدب فمنها موضوع الرحلات. ولقد أوحت قصص السندباد إلى كثير من كُتَّاب الرحلات فى الغرب أن يؤلفوا عن رحلاتهم أو عما يتخيلون من رحلات. وفى الأدب الإنجليزى كاتبان إنجليزيان رفعا هذا الموضوع إلى مستوى المواضيع الأدبية. العامة بفضل كتابيهما اللذين يعدان أكثر كتب الأدب الإنجليزى ذيوعًا، وهما كتاب روبنسون كروزو ورحلات جالفيرز[١]. والنجاح الذى صادفه هذان الكتابان عند صبية القراء الإنجليز نجاح فذ فى الأدب حتى أنك لا تكاد تجد إنجليزيًا لم يقرأ الكتابين فى فترة من فترات حياته. وقد ترجما إلى كل اللغات تقريبًا، وشجع هذا النجاح الكاتب الفرنسى جول فرن (Jules verne) على أن يؤلف سلسلة كتب صغيرة للصبية عن الرحلات، مستمدًا هو أيضًا الوحى من ألف ليلة وليلة.

بل إن أشياء بعينها تذكر فى قصص السندباد كانت تؤثر فى إنتاج بعض الكُتَّاب الذين قرأوها. فالكاتب المعاصر المعروف ويلز. (H. G Wells) فى كتابه (Ae P-yarnis Island) قد استمد الكثير من وحيه من «الرخ» المذكور فى رحلات السندباد.

---

(١) Gulliver's Travels. Robinson Grusoe.

أما موضوع أدب الحيوان فقد كان معروفاً من قديم، وفى الأدبين اليونانى والمصرى القديمين نجد ألوانًا منه؛ ولكن الذى لا شك فيه أن قصص ألف ليلة وليلة أحيت هذا الموضوع من الموضوعات الأدبية فأصبحنا نجد الكثير منه وخاصة فى أدب الأطفال والصبية. وكذلك موضوع الأدب الوعظى أو الأدب الحكيم كان الفضل فى إبرازه بصورة جديدة يعود إلى قصص ألف ليلة وليلة؛ ومن ثم اتجه الكُتَّاب نحو الهند منبع هذا الأدب دون منازع فاستقوا منه وغذوا أدبهم غذاء جديداً كثيراً. وأما موضوع الجن والسحرة فآثاره منبثة فى أدب القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وتحديد هذه الآثار أو الكلام عنها يحتاج إلى دراسة طويلة لم تتح لنا بعد.

وأخيراً يكفى أن نعرف أن الليالى طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة فى فرنسا وإنجلترا فى القرن الثامن عشر وحده، وأنها نشرت نحو ثلاثمائة مرة فى لغات أوروبا الغربية منذ ذلك الحين لنتصور إلى أى حد تغلغل هذا الأثر فى نفوس هؤلاء القراء وخاصة الأدباء منهم.

وقد يكون من الطريف أن نختم هذا الفصل بإشارة إلى تسرب أثر هذا الكتاب إلى ميدان ما كنا نظن أنه سيصل إليه فى الغرب. فهذا ميدان الطب يؤلف فيه الطبيب جيراردو (Maurice Girardeau) رسالة لنيل إجازة الدكتوراه فى الطب من باريس عنوانها (Le Foie et la Bile dans les lool Nuits) يريد أن يبين بها أن سكان البلدان التى يصفها كتاب ألف ليلة وليلة من ذوى المزاج الصفراوى مستدلا على هذا، وغيره مما أراد تبيانه، بنصوص من نفس الكتاب.

الكتاب الثانى

تأليف الكتاب

تأليف الكتاب

١

إذا عجزنا بما بين أيدينا من نسخ الليالى وإشارات إليها فى كتب الأدب العربى عن أن نصل إلى شىء محقق فى تاريخ الكتاب وخاصة فى الوصول إلى أصله فإن الكتاب نفسه يمدنا بمادة قد تعين على هذا البحث فلا أقل من أن نسجل ما يمكن أن يفيدنا الكتاب فى هذا الباب .

وأول ما نسأل أنفسنا عنه كيف وصل الكتاب إلى هذه الصورة التى نراها بين أيدينا ممثلة في نسخه المتعددة ؟ لا شك أن الكتاب وجد فى عصور مختلفة وأقطار متعددة فى صور متباينة؛ فما العوامل التى لعبت فى هذا الإخراج المختلف وإذا كان ما بين أيدينا لا يمدنا حتى بوصف لحقيقة هذه النسخ القديمة فما الصفات التى ينم عنها الكتاب فتعطينا صورة مقاربة لهذه النسخ القديمة الضائعة؟

لم يقصد بالكتاب تأليف على نحو ما نفهمه اليوم كما أبنّا ذلك عند إبداء رأينا فى أصل الكتاب. ولكن الكتاب منذ عرفته الأمم العربية عرفته فى صورة مكتوبة على نحو ما. فإشارة المصادر القديمة إلى أنه ترجم عن كتاب فارسى تدل على أن هذه الترجمة لم تكن شفاهة ولم يكن القاص يجلس إلى سامعيه مترجماً وإنما ترجم الكتاب أولاً ثم قصة القصاص بعد أن قرأوه أو سمعوه.

هذا التقييد لنواة الكتاب على الأقل بالكتابة جعل له صفة خاصة عكست سلطانها على سائر ما دخل فيه من قصص. لم يكن القاص يسمع قصة تروى فإذا قصها وراجت أضافها إلى الكتاب كما سمعها وإنما كان يجوّد القصة، التى سمع موضوعها أو خطر له. كان يكتبها ويخضعها لشىء من الذوق الذى قد هذب إلى حد ما. ذوق العامة ولا شك ولكنه ارتقى قليلاً فَبعُد شيئاً ما عن الإفراط فى السذاجة والبساطة. قد يعود القاص فيقص قصته فى بساطة وسذاجة، ولكن النص المكتوب الذى كان يحمله والذى كان مرجعه إذا نسى كان مجوداً من الناحية الأدبية تجويداً محدوداً ولكنه تجويد على كل حال.

انظر إلى هذه القصة التى تجدها فى أواخر الجزء الثالث "قصة سيف الملوك وبديعة الجمال" فإن مقدمتها تدل أن هذا الزعم لم يكن غريباً على الكتاب نفسه، فقد نص عليه نصاً. فهذا ملك شغوف بالقصص أسرف فى بذل ماله ورفده للقصاص فاختلف مع وزيره بسبب هذا الإسراف فى المال. فاستنجد الملك بالتاجر حسن ليأتى له بحديث غريب لم يكن قد سمعه قط متحدياً بذلك الوزير. وأرسل التاجر مماليكه الخمسة فى البلدان المختلفة ليأتوا له بهذا

الحديث الغريب وقد اختار أن يكون سمر سيف الملوك وبديعة الجمال. وتكون مصر والشام من نصيب خامسهم فيصادف فى مدينة دمشق قاصاً والناس يهرعون ليجدوا لهم مكاناً قريباً من هذا القاص، الذى سحرهم بقصصه فإذا ما جلس معهم سمع والتذّ وانتهى القاص من قصته وسأله عن قصة سيف الملوك وبديعة الجمال فوجدها عنده. ويدخله القاص فى بيته ويعطيه دواة وقلماً وقرطاساً ويعطيه الكتاب، فإذا ما نقل القصة قرأها على الشيخ وصححها له. ثم يشترط عليه ألا يقصها إلا لجمهور معين من السامعين لشريف مقامها. ويعود المملوك إلى سيده ويستحسن الملك قصة التاجر حسن ويحفظها عنده فى الخزائن ليطالعها له التاجر حسن كلما سئم أو مل فاشتاق إلى استماع القصص.

هذه المقدمة التى ترسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة فى الليالى تبين لنا فى شىء من الوضوح، ما نراه مشاراً إليه فى إبهام فى مقدمة كثير من القصص وخاصة ما ذكر منها على أن هارون الرشيد هو طالبها أو سامعها؛ من جلوس الملك إلى قاص يسمع منه قصصاً، كما كان يؤثر عن الإسكندر وكيف أنه كان يجلس لندمائه يقصون عليه أخبار التاريخ. وهى تصورّ حرص طبقة من الحكام، عرفت بأنها تشجع الشعر والعلم، على أن تحفظ نوعاً من الأخبار والأسمار. فلما فتن العامة بقصصهم هذا جعلوا الملوك والحكام حريصين عليه هذا الحرص الشديد الذى تصوره تلك المقدمة.

وفكرة وجود النص المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول لا تؤيدها تلك المقدمة وحدها، التى تصور على كل حال ما كان يعتقده العامة فى حال قصصهم، وما كانت عليه تلك القصة بالذات من

قصص الكتاب، وإنما فى الكتاب إشارات كثيرة إلى هذا. ففى مقدمة الكتاب "وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر، التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فيزدجر. .. فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال".

والكتاب بعد حافل بإشارات كثيرة إلى أن الخليفة أمر أن يؤرخ ما حصل لفلان وأن يحفظ هذا التاريخ. كما أمر الخليفة الرشيد مثلاً فى آخر قصة غانم ابن أيوب "أن يؤرخ جميع ما جرى لغانم من أوله إلى آخره وأن يدون فى السجلات ليطلع عليه من يأتى بعده . فيتعجب من تصرفات الأقدار ويفوض الأمر لخالق الليل والنهار." وهو حافل أيضاً بمقدمات الأقاصيص التى يظن صاحبها فيها العجب والغرابة فيقول "إن قصتى عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر".

لم يكن إذًا انحراف طبقة مهمة خطيرة من الشعب فى واقع الأمر عن سماع هذا القصص والاهتمام بأمره مدعاة لأن يهمله أصحابه وإنما اهتم هؤلاء القصاص بمادتهم فدوّنوها. وتطلب التدوين شيئاً من العناية الفنية فعنوا بها بقدر ما تسمح به حالهم البسيطة من ثقافة ورقى، وبقدر ما يسمح به ذوق الجماهير السامعة من ثقافة ورقى كانا يسيرين جداً فى مثل هذه العصور التى عاشت فيها الليالى على ألسنة القصاص حية تتطور. وسنجد آثاراً لتلك العناية إذا درسنا الكتاب من حيث الأسلوب، ولكنا نكتفى بتسجيلها كخطوة مهمة فى محاولة تصور الأطوار التى مرّ بها الكتاب.

هذا التدوين ترك فى الكتاب من ناحية تطوره أثرين مهمين: فأما الأثر الأول فهو اتجاه تلك الطائفة من القصاص إلى كتب فى القصص عربية أو مترجمة عن الهند وفارس أوغيرهما من الدول التى اتصل بها المسلمون فى عصور تاريخ أمتهم، واتجاههم إلى أخبار أدبية مكتوبة بالفعل ومعلومات ساذجة مدونة فى كتب مختلفة عن عجائب البحار والخلق، أو عن أخبار الملوك وآدابهم أو عن أخبار الكُتَّاب والشعراء وأدبهم فاستخدموا هذه القصص والأخبار واستغلوها استغلالاً وافيًا ظاهرًا. وأما الأثر الثانى فهو الارتفاع بهذا القصص الشعبى الساذج المتداول على ألسن الشعب فى كل بقاع الدنيا إلى درجة من الرقى فى سبيل تدوينه وحفظه. لم يعد موضوع كموضوع قصة حسن البصرى مثلا الذى نجده شائعاً فى الأدب الشعبى لدى شعوب كثيرة مختلفة متباعدة، والذى درسه الأستاذ الإنجليزى نويل Newell فى مؤتمر الفلكلور الثانى المنعقد فى لندن سنة ١٨٩١ تحت عنوان Lady Feather Filght على أنه موضوع مهم فى الأدب الشعبى الأوروبى فأرجع أصله إلى نشيد من أناشيد الهند الدينية القديمة إلى نشيد رج فيدا Rig veda، لم يعد هذا الموضوع مشتملا على عناصره الأولى، التى تتمثل فى كل هذه القصص الشعبية الكثيرة حول الجنية المحبوبة التى تفر بثوب الريش أو ثوب أى حيوان آخر من حبيبها فيسعى ويشقى الحبيب فى إرجاعها أو جعلها فى صورة آدمية. لم يعد موضوع قصة حسن البصرى بهذه السذاجة. ولم يأخذه القاص فأقلمه فى البيئة العربية واكتفى بأن حمله ما يدمجه فى هذه البيئة، كلا لقد عمل فنه وكتب فى الموضوع قصة طويلة فى صفحات وصفحات، ووصف

وتخيل وتفنن خياله وتفنن فى وصفه، واستعان بقصص أخر وبمعلومات أخرى ودارت فى رأسه طائفة كبيرة من القصص والأخبار والمعلومات ثم أخرج لنا قصة حسن البصرى على هذا النحو الذى نجده فى الليالى: قصة طويلة كاملة قد وصلت إلى درجة من الجودة الفنية لم تكن تتيسر لها لو أن القاص* أراد قصها ولم يفكر فى تدوينها.

على أن هذا لا يمنع من أن موضوع قصص كثيرة من الليالى وجد فى صور ساذجة فى البيئات العربية، وأن القاص دونه فى صورته الساذجة، ولكن هذا التدوين لم يصل على حاله إلى الكتاب الذى بين أيدينا؛ وإنما خضع لكثير من التجويد والصناعة الفنية قبل أن يدمج فى تلك المجموعة الزاخرة، ثم خضع بعد دخوله لتجويد عام آخر عمَّ الكتاب كله.

كذلك نلاحظ أن شعور التزمت الذى كان يلقاه القصاص من الحكام والعلماء وأصحاب الأدب الراقى فى الدولة الإسلامية، وتلك الفكرة من أن القصص ملهاة أجدى بأولى الجد فى الحياة أن يبتعدوا عنه، قد لعبا دوراً مهمًا أيضًا فى تكوين الكتاب. فالذى لا شك فيه أنهم حاولوا فى كثير من القصص أن يبرروا موقفهم أمام هؤلاء الذين أجلوهم، أو أجلهم المجتمع، فحاولوا أن يكون قصصهم هذا للعبرة، ولقد نص صاحب المقدمة منذ البداية على أن للكتاب غاية هى أن يزدجر القارئ ويعتبر بما حصل لغيره. ويكرر القصاص تلك العبارة فى قصص كثير لو تأمله القارئ قليلا ما وجد عبرة حقة؛ بل إنه يجد فى تحميل قصة كهذه عبرة شيئاً من الاعتداء أو من الإسراف على القصة نفسها. وسنرى كيف أن هذا الشعور

بوجوب تحميل القصص عبرة أو فائدة قد لون بعض موضوعات الكتاب لوناً خاصاً، ولكن يكفى هنا أن نلاحظ أنه حد من أنواع هذا القصص الشعبى فجعله لا يمثل كثيراً من موضوعات مهمة نجدها ممثلة فى الآداب الشعبية الكثيرة، ونجدها تعيش إلى اليوم فى الأدب الشعبى الحى فى مصر وغير مصر من الأقطار الشرقية. هذا القصص الكثير مثلا حول الميت وبعثه وطيفه واتصاله بمن على الأرض لانكاد نلمح له أثراً فى الليالى إلا فى الإشارة الساذجة البسيطة فى قول مارد معروف الإسكافى «أنا عامر هذا المكان» عندما يسأله معروف عن شخصيته وقصة معروف الإسكافى من القصص الحديثة جداً فى تلك المجموعة فلعلها أفلتت من هذا التزمت؛ وبعد أن شاع الكتاب وعرف أضيفت إليه فى زمن متأخر.

والأوروبيون عندما يدرسون عفريت الميت فى الأدب الشعبى كثيراً ما يلقبونه بالعفريت المصرى تمييزاً له من العفاريت الأخرى؛ لأنه عفريت آدمى مات فخصص بمكان لا يبرحه وليس عفريتاً عادياً من الذين يعمرون دنيا الجن، ومع هذا لا نجد ذكراً لهذا العفريت المصرى فى كتاب قصص شعبى جمع أكبر طائفة من هذا القصص، وخضع للمؤثر المصرى خضوعاً قوياً، وألفت قصص منه ولا شك فى بيئة مصرية خالصة. وصورت الحياة الشعبية المصرية تصويراً قوياً.

وأمر هذا العفريت كأمر موضوعات كثيرة اختفت من الليالى أمام هذا الشعور الجارف بسلطان الطبقة المتعلمة أو الحاكمة. فإذا كان الدين الرسمى قد أخفى موضوع عفريت الميت واتصال الميت بالحى فإن السياسة قد أخفت موضوعات الأخذ بالثأر والعصبية.

ومع أن الحضارة الإسلامية والأدب العربى خاصة قد مثلاها أقوى تمثيل، فإنها لم تترك ظلاً ولو يسيراً فى الليالى وهو كتاب قصص شعبى بينما القصص الشعبى يحفل فى الأمم الأخرى بها.

أما إذا ضعف سلطان هذا التزمت قليلا فلم يخف الموضوع إخفاء عن هذه المجموعة فقد لونه وترك أثره على كل حال. وإلا فبماذا نفسر هذا التزاحم على سيدنا سليمان فى كل القصص المتعلقة بالجن تقريباً. لماذا هرعت أرهاط الجن المختلفة التى تعيش طلقة فى الأدب الشعبى عند الأمم الأخرى إلى عالم سيدنا سليمان وقصته، فإذا ما تكلم قاص الليالى عن جن أضاف مما بقى فى ذهنه من ذكريات قصة سيدنا سليمان أعلاماً، أو لون قصته بلون ما فى القصص التى تدور حول سيدنا سليمان، وهو لا يكاد يغفل ذكره مرة واحدة كلما ذكر جنًا كأنما يريد أن يبرر وجود هذه الجن فى القصص حتى لا تخضع لسلطان هؤلاء المتزمتين أو انتقادهم. ويضعف سلطان المتزمتين ضعفاً تاماً أمام علاقات الحب بين الأبطال والجوارى فقد كانت الحضارة الإسلامية تحمل من هذا العنصر ما يخفف من هذا التزمت تخفيفاً محسوساً.

٢

لعب هذان العاملان دورهما فى الحد من مادة الكتاب، فلم يكن الباب فيه مفتوحاً إذاً على مصراعيه يقبل كل قصص شعبى، وإنما اشترط فى هذا القصص أن يكون قد خضع لدرجة من الإجادة الفنية من جهة، واشترط فيه من جهة أخرى ألا يصدم الشعور الدينى خاصة لهذه الجماعة من المتزمتة، ولو فى ظاهر الأمر على الأقل.

والثابت من كلام المشيرين إلى الكتاب كما رأينا فى الفصل السابق أن الإطار العام لليالى، أو مقدمة الكتاب كما نعرفها، كانت موجودة على هذا النحو الذى بين أيدينا فى جوهرها على الأقل حول منتصف القرن الرابع إن لم يكن قبل ذلك بكثير، قبل أيام المأمون بل المنصور. والذى يظهر واضحًا أن قصصًا لا نستطيع أن نجزم فى أمره بشىء أكثر من أنه لم يكن على هذه الصورة بعينها قد وجد على صورة ما كنواة لهذا الكتاب ونرجح أن يكون القصص الذى يظهر الأثر الهندى فيه هو الذى كون هذه النواة، ثم أضيف إلى الكتاب فيها بعد قصص كثير لا نستطيع أن نحدد تاريخه ولا موطنه فى تأكيد، وإنما الأمر كله ترجيح وظن، فقد كان كله ممثلاً لشعوب الدولة الإسلامية أو المتصلين بها الذين خضعوا لأثر المدينة الإسلامية خضوعاً ما.

ولقد كان كله ممثلا لطبقة لم تنلها العصور المتتابعة بكثير من التغيير والتبديل. بل إن الحال السياسية والاجتماعية للدولة قد أوجبت على هذه الطبقة نوعاً من الحياة لم يكن قابلا للتغير المهم على الأقل فى سرعة أويسر. فطبقة التجار التى عكست الليالى صورتها فى قوة من أول الكتاب إلى آخره لم تمسها المدنية الإسلامية بكثير من التغيير إلا فى عصور حديثة لا تصل إليها حياة هذا الكتاب فى عملية تطوره. وليس من الغلوّ فى شىء أن نتصور التاجر الذى عاصر الرشيد فى بغداد على أنه أقرب ما يكون شبهاً بالتاجر الذى عاصر المماليك فى مصر. فهذا وذاك كانا فى معيشتهما المنزلية وفى خان تجارتهما وفى رحلاتهما وفى معاملاتهما لا يفترقان إلا فى القليل الذى لا خطر له والذى لا

يستطيع مثل هذا القصص الساذج فى وصف أن يصوره فى وضوح.
لا شك أن هناك قصصاً حمل اللون البغدادى وأن قصصاً أخر حمل اللون الهندى وأن قصصاً ثالثاً حمل اللون المصرى. ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن كل هذا القصص خضع لمؤثرات واحدة قوية واضحة، وأن قصة تقال عن الرشيد قد تكون ألفت بعده بقرون، أو حتى ألفت قبله بقرون وأضيف إليهما اسمه إضافة مفتعلة عندما أراد القاص أن ينزل هذه القصة القديمة إلى جو المسلمين فسمى الملك القديم هارون الرشيد؛ ولم يجد من سامعيه تحرجاً ولم يقدر أن قوماً سيتساءلون ويخضعون قصصه، الذى ألفه ليؤدى غرضاً آخر، لقوانين العقل والواقع والحق. فكل هذه كانت أشياء أبعد ما تكون عن ذهن القاص والسامع معاً.

ولعل أكثر المستشرقين عناية بترتيب هذه المجاميع وتحديدها، الهندية الفارسية الأصلية ثم البغدادية ثم المصرية كان المستشرق أويسترب Oestrup ثم المستشرق ليتمان Littman ولقد تعرض أول من تعرض لهذا الموضوع أيضاً فى مقالاته المستشرق نولدكيه Noeldke فليرجع إليهم من شاء فى أبحاثهم التى أشرنا إليها من قبل. ولسنا نتعرض لتاريخ هذه القصص وبيئاتها فلعل فى شك هؤلاء الذين بحثوا من قبلنا وتحرجهم العظيم من الجزم بشىء ذى بال ما يكفى لأن يقفنا موقف التردد من الإدلاء فى الميدان بظنون أخرى أو افتراضات جديدة.

كل الذى يعنينا الآن هو أن قصصاً كثيراً أضيف على مر الزمن إلى الكتاب وهذا ما يؤيده الواقع من النسخ أمامنا، وأن نسخاً من الكتاب كانت لا تزال فى دور التكوين يوم وقف البحث والمطبعة باب

التلاعب الواسع بهذا الأثر الأدبى. ولعل طريقة الإضافة والآثار التى تركتها هذه القصص المضافة والتى حملتها من الكتاب عندما أضيفت إليه أقرب إلى طبيعة البحث الأدبى الذى نحن فيه بصدده وأدعى إلى الوصول إلى نتائج أقرب إلى الحقيقة وأسلم من الإمعان فى الظن والترجيح، ذلك أنهما سيبنيان على أشياء يسهل هدمها وردها للحقيقة الثابتة وهى أن حرية التلاعب فى الإضافة والحذف والتحوير والمسخ كانت كأوسع ما تكون الحرية. ولست أفهم تاريخاً لقصة إلا إذا جمعنا كل النسخ الأصلية لهذه القصة وقارناها مقارنة دقيقة ووصلنا من هذه المقارنات إلى أساس ثابت لا يمكن للدرس أن يوجد إلا به. وهذا ما قد حاوله رودى باريت فى دراسته لقصة عمر النعمان فلم يخرج بنتيجة ما. فتأريخ القصة من أصعب ما يكون مع أنها تحاول أن تقص تاريخًا. وذلك لكثرة ما لعبت أقلام النساخ بالأعلام التى تعين على البحث. كل ما فى الأمر ترجيح أن حادث حصار القسطنطينية هو النواة الأساسية التى بنيت عليها القصة. وحتى تاريخ دخول القصة مجموعة الليالى لم يستطع باريت أن يصل فيه إلى شىء رغم المجهود الذى بذله. فدعامة قوية من دعائم البحث قد فقدت وهى وجود النسخ التى يستطاع أن يبنى عليها البحث، نسخ قديمة موثوق بها مؤرخة تأريخاً لا تلاعب فيه. وكل نسخ الليالى كما قد أسلفنا حديثة العهد جداً إذ ما تصدينا لمثل هذه الأبحاث، وكلها قد خضعت لهذا التلاعب الواسع الجر.

٣

نما الكتاب إذًا نموًا مضطرباً ولكننا نستطيع أن نتبين فى هذا النمو عناصر مهمة. أول هذه العناصر أن قصصاً بعينها ألفت كتاباً مستقلاً قد ضمت إلى الكتاب فتركت فيه آثاراً بعد ضمها كقصة السندباد وقصة شماس. فقد نص المسعودى فى الإشارة التى أشارها إلى الليالى على وجود مثل هذه القصص فى كتب مستقلة. ثم إن قصصاً بعينها قد أقحمت فى الكتاب إقحاماً بعد أن وجد لها كيان خصب خاص ولكنها لم تترك فى الكتاب إلا آثاراً ضئيلة، ولعلها قد خضعت لكثير من سبل الإطالة التى خضعت لها الليالى نفسها، ولكنها لا تزال قائمة فى الكتاب بمميزاتها الخاصة. ولولا إخضاع جوها العام وأسلوبها لجو الليالى وأسلوبها، ولولا بعض آثار ثانوية مكررة تركها الكتاب فيها لأصبحت غريبة كل الغرابة عن الكتاب، وهذا النوع تمثله أقوى تمثيل قصة عمر النعمان.

وأما العنصر الثانى الذى عمل فى نماء الليالى فهو التأليف الجديد على نحو ما فى الكتاب. هذا العنصر الجديد أنتج أجزاء من قصص بأن كرر موضوعات بعينها أوقصصاً صغيرة بعينها ولكنه أنشأ عدداً من القصص اعتمد فيها أولاً وأخيرًا على هذه القصاصات من قصص موجودة بالفعل فى الليالى، فخلق من مجموعها قصة جديدة يكاد يرجع كل جزء من أجزائها فى يسر عجيب إلى أجزاء بعينها من قصص مشهورة فى الليالى. وتمثل هذا النوع قصص كثيرة كقصة على شار وزمرد الجارية وقصة سيف الملوك وبديعة الجمال.

نما الكتاب فى الأقطار الإسلامية، فى الشام والعراق وفى مصر خاصة ثم خضع فى أزمان مختلفة لشخصية جامع قوية حور فيه

وأخضع أسلوب كثير من قصصه لأسلوبه. هذا الجامع من الواضح أنه مصرى فى النسخة التى بين أيدينا على الأقل. ولكنا يجب أن نفهم من قوة شخصيته غير ما يفهم لأول وهلة. فهى لم تكن شخصية فنية فرضت فنها على القصص فأخرجتها إخراجاً جديداً، ولم تكن شخصية ناضجة أخضعت كل القصص لأثرها، وإنما هى شخصية قوية من حيث إنها استطاعت أن تغير فى أسلوب الكتاب فغيرت فيه بحيث أصبح يلائم فى جملته الأسلوب المصرى. ولكنها لم تكن من الدقة بحيث تناولت الكتاب كله ولم تكن من الجرأة بحيث تناولت القصص الحديثه عهد بالمجموعة خاصة، فظل هذا القصص يدل على ألوان مختلفة من الأسلوب المصرى لا يدل عليها سائر ما فى الكتاب من قصص. ولم تكن شخصيته من القوة بحيث لاءمت بين أجزاء الكتاب فوجد فيه التكرار ووجدت فيه القصص التى لم تكمل والتى نسيت بعد أن مهد إليها والتى قيلت فى غير ما قصد إليه بها. هى شخصية ناسخ مجد أراد أن يخرج الكتاب وحدة متماسكة فخانه جده أحياناً ولم تسعفه شخصيته ولا مادته الفنية كثيراً. ولعل هؤلاء القصاص الذين ألفوا بعض هذه القصص أو أبرزوها فى صورتها العربية الإسلامية قد كانوا أكثر منه فناً وأقوى منه شخصية.

ونحن إذا تكلمنا عن هذا الجامع نتكلم عنه معتمدين على هذه النسخة المصرية التى بين أيدينا وأما جامعو النسخ الأخرى فأمرهم يحتاج إلى دراسة لم تتح لنا. ولكنا نقدر أنها ستؤدى إلى نتائج أثبت فى أمر هذا الجامع. فطبعة برسلو مثلاً التى يزعم صاحبها هابشت أنها عن مخطوط تونسى لديه قد ظهرت فيها معالم اللهجة

العامية المحرفة أشد تحريف. ولكن أثر الأسلوب المصرى فيها واضح ظاهر رغم الخطأ الكثير كثرة فاحشة فى كل الطبعة. ولسنا ندرى أكانت نسخة مصرية هى الأصل لها أما أن قاصًا مصريًا هو الذى نقل إلى أهل تونس هذا القصص فقصوه بأسلوبهم ولم يكونوا قد خلصوا بعد من أثر هذا القاص المصرى يوم جاء الجامع فدوّنه. على أن مجال الدرس فى أمر هذا الجامع يجب ألا ينسينا أن صاحب هذه النسخة التونسية قد أحاطها بغموض وعدم دقة جعلا باحثاً كماكدونالد يقول عنه إنه لم يملك نسخة تونسية، وليس هناك أى دليل على أن نسخة تونسية لهذا الأثر قد وجدت. وأكبر الظن أنه بدأ طبعته من مصدر شفهى ثم أكملها مستعيناً بنسخ معروفة كنسخة جالان[1].

بذلك نستطيع أن نتصور نسخ هذا الكتاب الضائعة صوراً مقاربة. فهى لا تتفق مع نسختنا فى عدد القصص، فقد يكون فيها غير ما عندنا وقد ينقصها ما بين أيدينا، وهى أقل عدداً ولا شك من المجموعة التى بين أيدينا. وهذه النسخ كانت بين أيدى القصاص كل منهم له نسخته الخاصة. ونستطيع أن نتصورفى غير تحرج أن هذه النسخ جميعاً كانت تختلف فى الكثير وإذ توافقت فى الأهم. ونستطيع كذلك أن نؤكد أن هذه النسخ الضائعة كانت أميز وأوضح فى تمييز أسلوب البلد الذى عاشت فيه، وأقدر على تصور بعض نواحى ذوقه الخاصة. ولئن حملت كل النسخ التى بين أيدينا الأثر المصرى فما ذلك إلا لأن الكتاب أوى إلى مصر، فيما أوى إليها

---

(١) يؤيد كلام ماكدونالد هذا وصف فليشر، مكمل للطبعة، إذ يقول إنها بعد أن تختلف كثيراً عن سائر النسخ المعروفة فى جزئها الأول تبدأ بعد قليل من بدايتها تقترب منها اقتراباً قوياً.

من كتب كونت تراث المدنية الإسلامية، ولما لم يكن مكانه المكتبة فقد أوى إلى العامة وعاش عيشة طلقة خارج جدران دور الكتب. وهنالك ترك الشعب المصرى فيه أثره الحى القوى. فلما رد إلى تلك الشعوب الأخرى التى كانت محتفظة ولا شك ببقايا منه على الأقل رد إليها مصرياً قوى المصرية. لقد أصبح ككتب المصريين التى لخصت العلم فردته إلى الأقطار العربية متأثراً بشخصيتها. كل ما فى الأمر أن المكاتب المصرية كانت أمينة فحفظت الأصول التى استمد منها الجامعون المصريون مادتهم فلما ردوا العلوم إلى الأقطار العربية ردوا الأصل والفرع معاً أحياناً. وأما كتاب ككتاب ألف ليلة وليلة فلم يكن من خطر الشأن بحيث تحفظه المكتبة. فلما رده الجامع المصرى رده وقد محا إلى حد ما معالم أصله البعيد وفنى الأصل وبقى الفرع الدال على أصله دلالة قوية ولكنها ناقصة على كل حال. ولولا تسميع هذا القصص وحفظ القصاص له وشغف العامة بسماعه لتغير عن الأصل أكثر مما تغير. ولكن هذه العوامل كلها حفظت الجوهر خير حفظ، ولم يزد عملها فى تغيير الأصل على أكثر من أنها رددته بصورة جديدة وأضافت إليه من عندها، كما لم يزد ما عمله السيوطى مثلا فى كتب الفقه عن أنه ردد الأصل بصورة جديدة وأضاف ما أراد أن يضيف من عنده؛ مع الفارق الواضح بين طبيعة المادتين ومع ملاحظة أن كتب الفقه استطاعت أن تفوز بحرص المكاتب على حفظها.

٤

وصل إلينا الكتاب إذاً على تلك الصورة جامعاً لخضم من القصص الكثير فما خصائصه العامة؟ وما هذا الذى يجعله كتاباً له طابعه الخاص ؟

أول ما نلاحظه أن الكتاب، أولاً وقبل كل شىء، كتاب قصص شعبى عاش فى الأمم الإسلامية فتأثر بحضارتها وبيئاتها. وأنه قصص شعبى فى طور من أطوار رقّية لأنه وصل إلينا مدوناً حاملاً آثار هذا التدوين الكثير الذى خضع له فى فترات مختلفة. فما المميزات التى تظهر فى الكتاب أثراً لهذه الحقائق التى نعرفها عنه؟

هذا القصص الشعبى أصابه الرقى من التدوين كما أسلفنا ولكن مسه الرقى أيضاً من أن الطبقة التى ألفته واستمعت إليه لم تكن بعيدة كل البعد عن مظاهر الحضارة الإسلامية. وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبى وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره. فمؤلف الأدب الراقى بينه وبين جمهوره شىء يخرج عن سلطانه وسلطانهم نستطيع أن نسميه قواعد الفن. وبينه وبين جمهوره نوع من الفتور؛ لأنه يلقاهم إما من خلال المطبعة فى هذه العصور، وإما من خلال مجالس الجد والمناسبات فى العصور القديمة. ولكن مؤلف الأدب الشعبى ينغمس فى جمهوره انغماساً قوياً. هو قطعة منهم لا يهمه أن يعرف ولا يهمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعون وأن يطربوا، فأدبه يدوم ما رددوه وما استمعوا إليه فإذا ما صدفوا عنه فقد مات إلى غير بعث. كذلك يجب ألا ننسى أن مؤلف الأدب الشعبى لا يكون الفرد فى أكثر الأحيان وإنما القصة الشعبية أو الأنشودة عمل الجماعة أكثر منها عمل الفرد، بمعنى أن الجماعة تتحكم فى الوحى الذى ينتجها بروحها أقوى تحكم، ولكنها تتحكم فيها أيضاً بعد أن تأخذ صورتها الفنية فتتلاعب بها حتى تتخذ

الصورة التى تستطيع أن تثبت عليها. وإذا كان هذا كله حقاً فى صدد الأغانى وسائر الفنون الشعبية فهو أصدق ما يكون فى القصص.

ولقد مس تلك الطبقة التى عملت فى إخراج الليالى أميز ما فى هذه الحضارة الإسلامية من مؤثرات وهو الدين. وتأثر هذا القصص بروح الدين تأثرًا قويًا، وتأثر بمميزات هذا الدين البارزة تأثراً محا أمامه طائفة كبيرة وأبواباً كثيرة من موضوعات القصص الشعبى. كذلك عاشت تلك الطبقة ومظاهر الثراء والمدنية قريبة منها. فلم تكن المدن فى تلك العصور التى عاش فيها الكتاب مدناً كما نتصورها اليوم. لقد كانت تختلف فى أشياء مهمة أميزها قلة عدد السكان. وتلك القلة تستتبع آثاراً كثيرة فى منظر المدن ومرافقها، ولكنها تستتبع، وهذا هو الذى يعنينا، نوعاً من التآلف بين السكان لا يكاد يوجد له أثر فى المدن الحديثة. كان كل فرد من سكان المدينة فى القرون الوسطى يكاد يعرف كل سكان مدينته. يراهم فى غدوهم ورواحهم، ويعرف عن حياتهم ما لا يزال يحرص على معرفته بعض الفضوليين من معاصرينا.

هذا التآلف والتعارف قد عكس صفات كثيرة على نفوس هؤلاء السكان لا نكاد نلمح أثرها اليوم. لم يكن هذا التاجر العائد إلى منزله آخر النهار يمر بقوم لا يعرفهم ولا يعرفونه، بل إنه كان يمر بقوم قد عرفوا عنه كل ما يعرف هو عن نفسه. فهم يعرفون من دقائق حياته الشخصية ما لا يعرفه الأخ عن أخيه فى هذا العصر الذى نعيش فيه. وهذه زوجة تقص أخباره وأخبارها على جيرانها

على نحو ما لا نزال نرى بعض آثاره فى تلك الطبقة الفقيرة التى تسكن الأحياء الوطنية فى القاهرة إلى اليوم.

لذلك كانت حياة الناس الخاصة فى بيوتهم عنصراً مهمًا فى حياة المدينة، وكأنما كانوا يعيشون كلهم على مسرح عام تستثير حوادثهم الخاصة عواطف الجمهور إن سخطاً وإن رضا، هذه الحياة التى ملأت أذهانهم فرضت سلطانها على القصص الشعبى فأصبح جله يدور حول تلك الحياة. فامتلأ الكتاب بموضوعات عن ولادة الطفل ونزوله خان التجار وحوادث البطل مع أمه وأهله وزوجه وابنة عمه وجاره وهكذا. والبيت مفتوح الأبواب كل ما بداخله مباح للناظرين.

لهذا زخرت الليالى بهذه الأحداث الكثيرة، تافهة وغير تافهة، التى تحدث للمرء بينه وبين الخاصة من أهله الأقربين وخاصة هذا الجزء الذى ألف فى مصر وصور حياة الشعب المصرى كقصة قمر الزمان ومعشوقته وقصة معروف الإسكافى .

وحتى عندما ارتفع خيال القاص إلى الماضى البعيد أو إلى عالم الجن لم يخلص من قوة هذا الأثر. فكانت الحياة الشخصية الصرفة مصدر أحداث القصة كلها تقريباً حتى ولو قصت القصة تاريخاً. ولقد كانت الحياة الشخصية الصرفة تلعب حقاً دورًا أبعد مما نتصور وأقوى مما نقدر فى كثير من أحداث التاريخ. ولكن القاص فى ألف ليلة وليلة يجعلها المصدر الوحيد، الأول والأخير، لكل ما زخرت به الليالى من أحداث. أما الجن فقلما يتصورهم القاص أكثر من أشخاص عاديين لذلك أصبح كل ما يروى عنهم يتغذى من هذا النبع أهم غذاء.

ومن آثار هذه القلة فى سكان المدن أن برز اتصال الشعب بحاكمه بروزاً أقوى مما نراه اليوم. هذا السلطان كان يرى عن قريب وفى تؤدة فى غدوه ورواحه. وكانت ذكريات سير الخلفاء الأولين وطبيعة الحكم الإسلامى الذى ترتكز سلطته على الدين وما يأمر به من معروف، من مقويات هذا المظهر فى حياة الشعب الإسلامى.فلما جاء مدونو القصص وأرادوا لقصصهم سمواً، نتيجة لهذا التدوين، لم يتحرجوا من إدخال الملوك فى كل قصة تقريباً من قصص الليالى. فالبطل كثيراً ما يكون ملكاً ابن ملك والبطل إن لم يكن ملكاً قلما لا يقابل ملكاً سواء أكان من ملوك الأرض أم من ملوك الجن. وهكذا نزل الملوك والخلفاء والحكام عامة من علياء عروشهم إلى الشعب فعاشوا معه عيشة تبررها تلك الرؤية المتكررة لهم، ويلطفها هذا الاتصال الأقرب بأخبارهم. وإذا بالقاص يلصق هؤلاء الأبطال بالملك على نحو ما فلا يجد غضاضة من السامعين؛ بل إنه يكسب نصه بذلك شرفاً يجعله أكثر قبولا وأليق بالانتباه إليه.

فإذا أضفنا إلى هذا العامل فى صدد تفسير الكثرة الزاخرة لذكر الملوك فى الليالى أن القاص إذا دون خيل إليه أنه يدون شيئاً حرياً بأن يبقى مدى الزمن كما بقيت حوادث التاريخ، وهو كثيرًا ما يكرر ألفاظًا تصور هذا الإحساس فى ثنايا الكتاب ولم يكن التاريخ أو أخبار الماضى أكثر من أخبار الملوك أو من فى منزلتهم لطبيعة الكتابة التاريخية إلى عهد قريب، وإذا أضفنا أن القاص كان ينقّب فى كتب الأخبار والأدب أحياناً ليظفر بمادة لقصصه فكان يعثر كثيراً على أسماء الملوك، وإذا أضفنا أخيراً أن الحديث عن الممتازين شغف كل مستمع للأحاديث، وكان الملك أشرف ما يمتاز به

المرءُ فى نظر العامة على الأخص، إذا أضفنا هذا وما فى بابه إلى تلك الظاهرة التى أشرنا إليها آنفاً استطعنا أن نفهم حرص القاص على إلصاق أبطاله بالملك على أى نحو وإن كان مفتعلا. انظر إلى هؤلاء الصعاليك الثلاثة يبدءون قصصهم فإذا كل منهم ملك ابن ملك، ومن الإملال أن نعدد الأبطال الذين يملئون الكتاب من أوله إلى آخره بما حدث لهم وهم ملوك أو أبناء ملوك، فهم الكثرة المطلقة من أبطال قصص الكتاب. حتى السندباد قد زيد على رحلاته فى أغلب الظن تلك الفقرة الخاصة بالرشيد عندما أريد إدماج قصته فى الكتاب إدماجاً قوياً.

فحوادث السندباد فى رحلاته السبع لا يمكن أن تشرف السندباد وحدها ولابد له من أن يحمل هدية من ملك الهنود والحبشة إلى هارون الرشيد، فلابد للسندباد من الاتصال على نحو ما بالملك والحكام، وإن كانت حوادث قصصه بعيدة كل البعد عن دنيا الملوك. حتى هناك فى ذلك البحر الغامض البعيد لابد له من أن يلقى ملكاً فيلقى الملك مهرجان فى رحلته الأولى وملكين فى رحلته الرابعة وملك الهنود والحبشة فى رحلته السادسة، وهكذا يتيسر له أن يدخل فى حضرة الملوك، فالدخول فى حضرة الملك أو الخليفة منظر مستحب عند الشعب يصور أحداثاً كثيرة فى خيالهم ويذكر بانفعالات عديدة فى عواطفهم.

وهذه القلة فى السكان جعلت مظاهر الثراء القوية قريبة من أنظار الفقراء من أهل المدينة فى تفاصيلها. فالتاجر الثرى كان يُرى فى حياته الخاصة بأكثر مما يرى أثرياء اليوم. لم يكن ينفر من المدينة كما ينفر أثرياء اليوم؛ لأن بواعث هذا النفور لم تكن متوفرة.

رأى الشعب إذًا هذا الثراء وما يستتبعه من رقى مادى فتأثر ذوقهم إلى حد كبير وسما خيالهم عن حياتهم الفقيرة. فإذا تصوروا الثراء الذى حرموا منه لم يحلقوا بعيداً فى سماء الخيال كما يفعل الذى لا يجد واقعاً يرتكز عليه، وإنما سموا عن حياتهم الفقيرة إلى واقع قريب كانوا يرونه مطمح الآمال. فإذا كان القاص الشعبى فى أكثر القصص الشعبى يصور الثراء لسامعيه عجباً يستعين فى وصفه بالخيال الواسع، فقد صور القاص الشعبى لجمهور الليالى الثراء على نحو كان يراه مع شىء من المبالغة العددية. أما القصر الذى يبنى طوبة من فضة وطوبة من ذهب فقد رفع هذا، على قلته فى الليالى، إلى عالم الجن والسحرة وجعل خاصاً بهم لا يقدر على إيجاده إلا هم، كقصر عذرة اليهودى الساحر فى قصة على الزيبق المصرى الذى يرَى ولا يُرى حسب رغبة صاحبه. أما قصر الملك، وأما قصر الثرى فقد صوره القاص واقعياً إلى حد بعيد، انظر إلى هذه الكثرة المتكررة تكراراً ملحوظاً فى ألوان الطعام وهذه الكثرة فى حلى الجارية كل هذه كانت واقعاً مبالغاً فيه فى العدد. أما النوع أما أصناف الطعام التى لم يكن يراها وأما أصناف الحلى التى لم يكن يراها والتى كان يستطيع أن يتفنن فيها بخياله ليصور هذا الثراء الضخم فهذه كلها لم تكن من طبيعة هذا الطور من أطوار القصص الشعبى الذى كان يرقى مقترباً من الواقع شيئاً فشيئاً.

كذلك يجب ألا يغيب عن نظرنا أن هذه الطبقة الشعبية الإسلامية التى استمعت إلى قصص الليالى كانت من طبقة التجار أو أشد الطبقات اتصالاً بها. وطبقة التجار فى هذه العصور كانت طبقة ممتازة إلى حد بعيد فهى التى كانت تمون الدولة بالمال دون

أية طبقة أخرى، وهى لذلك شديدة الاتصال بالحكام. وهى تعتمد فى تجارتها على الرحلات وجلب هذا الصنف من مكان يكثر فيه إلى آخر يندر فيه فيرتفع بذلك ثمنه. هذه الرحلات وهذا الاتصال بالحكام قد هذبا هذه الطبقة ورفعاها عن طبقة الشعب الفقيرة التى تعتمد على رزق اليوم فى معاشها. وعاشرت طبقة التجار طبقة الشعب الفقيرة عن قرب وعاملتها معاملة مباشرة، فكان لكل هذا أثره فى أن ارتقت تلك الطبقة الفقيرة رقياً ما وأصبح استماعها واستماع التجار معها لهذه القصص يتطلب شيئاً من الرقى فيما يلقى عليها من قصص. وهذا ما يفسر لنا الإكثار من بعض الموضوعات الجافة فى الليالى التى تمثل شيئاً من الرقى فى الذوق الشعبى، وإن كانت تمثل سذاجة إشباع هذا الرقى اليسير. هذه الموضوعات التعليمية التى ضخمها التدوين، وهذه الرحلات الممتازة بعجائب البحر والأرض، وهذه الموضوعات الدينية، كل هذه وأمثالها لم تكن لتجد لها مكاناً فى مجموعة قصص شعبى لو لم يكن القاص قد حرص بقدر ما سمحت به مداركه على أن يشبع رغبة الشعب فى أن يلتذ بما يستمتع به الخاصة الممتازون من ألوان العلم والمعرفة.

وأما الموضوعات الشعبية الصرفة فقد نالها من هذا الرقى الكثير فى أسلوب عرضها، فتعقدت الصعوبات التى يلقاها الحبيب فى سبيل الوصول إلى حبيبته ولم تعد مادية صرفة، وإنما أصبحت معنوية راقية فى بعض الأحيان. هذه قصة غانم بن أيوب قد أحب قوت القلوب منذ إخراجها من الصندوق، الذى دفنت فيه حية إلى بيته، فيغالب حبه ويخفيه، لا منعاً لضرر أو جلباً لخير، ولكن

احتراماً لمقام الخليفة سيدها. وأصبحت هذه الصعوبات مصدراً لخيال واسع راق فى عالم الجن، ورحلات طويلة فى دنيا المجهول على أجنحة المارد حيناً وسيراً فى أعماق البحار المجهولة حيناً آخر.

خضع إذًا قصص الليالى لعاملين قويين ميزاه عن القصص الشعبى عادة: وهما عامل التدوين وعامل رقى الطبقة المستمعة إليه، ولكنه فيما عدا ذلك ظل محتفظاً بكل مميزات القصص الشعبى من حيث أسلوب القصة وموضوعاتها. فموضوع الحبيب الذى يلقى الصعوبات فى سبيل من أحب، وكثيراً ما تكون الصعوبات فى عالم سحرى أو مجهول على كل حال، موضوع قصص كثير فى الليالى كثرة ملحوظة، وهو أعم الموضوعات انتشاراً فى الأدب الشعبى فى كل الأمم. وبُعد المنظر الذى تحدث فيه وقائع القصة عن القريب المعروف نزعة قوية فى القصص الشعبى؛ وهى كذلك مسيطرة على مناظر الليالى، فمن بُعد المنظر فى المكان الجغرافى بأن ينقل إلى أرض الصين، إلى بعده فى الزمن فيكثر ذكر قديم الزمان وسالف العصر والأوان، إلى بعده فى كل شىء فيكون الميدان إما قاع البحر أو جوف الأرض أو البحر الغامض البعيد الذى "الداخل فيه مفقود والخارج منه مولود" على حد تعبير قاص الليالى، أو أجواء الفضاء المرتفعة فيما وراء المنظور. ومحاولة القاص إيهام سامعه إما بالمقدمة وإما بالقصة نفسها أن القصة غريبة عجيبة لم تحدث لغير البطل أو لم تحدث لأحد من قبل نزعة أيضاً من نزعات القصص عامة والقصص الشعبى خاصة؛ لأن الإنسان بطبعه يميل إلى الجديد ويمل المكرر المعاد أو المألوف. والاهتمام بالعادى غير الممتاز درجة تأتى فى تدرج رقى الإنسان

بعد اهتمامه بالشاذ والنادر والممتاز. واعتماد القصة اعتماداً قوياً على الحوادث وتسلسلها وكثرتها بحيث تطغى فلا يكون هناك شخصيات وإنما نماذج من الناس، ولا يكون هناك عواطف معقدة وإنما عواطف ساذجة بسيطة بقدر ما تحرك الحوادث وتسيرها، فحب وبغض وخير وشر وجمال وقبح متميزة كل التمييز قوية كل القوة، كل هذا ونحوه من مميزات الأدب البارزة يمتاز بها هذا الكتاب؛ لأنه كتاب قصص شعبى ارتقى أم لم يرق.

٥

والكتاب قد خضع كذلك لمؤثر الحضارة الإسلامية وأبرز ما فى تلك الحضارة الدين. والكتاب كله قوى فى روخه الإسلامى، إذْ عانّ للقضاء وتفويض للأمر إلى الواحد القهّار، كما لا يوجد إلا فى الشرق وكما لا يوجد بهذا اللون إلا فى الإسلام. هذه الأحداث التى تحدث وتلك العجائب التى تتتابع آخرها إحقاق العدل دائماً، وما دام العدل سيحقق عاجلا أو آجلا فعلام اليأس وعلام الجزع، نظرة إلى ما حصل لهذا البطل لابد أن يتبعها اقتناع تام أن الحذر لا ينجى من قدر وأن كل شىء مسطور فى كتاب القضاء والقدر، وأن التوكل على الله خير سلاح المؤمنين. وهذا البطل يقع فى مأزق فيفزع إلى الكلمة التى يصفها القاص بقوله: لا يخجل قائلها وهى لا حول ولا قوة إلا بالله. فإذا فاه بها فقد فاه بكلمة السحر وإذا مجرى الحوادث تتغير فى الحال، وإذا النهاية المرغوبة تسعى بين يدى راغبها. وهؤلاء الذين تغرق بهم السفينة أو يصعد بهم فوق الجبل ويتركون، أو يتركون فى غياهب الجب أو تحت الطابق، كل هؤلاء يجزعون أولاً لكن إلى حين، فسرعان ما يسرى الإيمان فى قلوبهم فإذا التوكل على الله خير ما يلجئون إليه، ويسيرون ويكون

فى سيرهم حوادث القصة نحو المنتهى أو نحو الأوج، ولكن الكرب قد زال والحياة بدأت تبتسم من جديد والبطل قد أخذ يمدنا بالحوادث التى تنسى القارئ حزن البطل أو حرج موقفه بل تكاد تنسيه البطل نفسه من كثرتها.

والأدب الشعبى ينزع دائماً إلى إحقاق الحق ومجازاة الخير بالخير والشر بالشر. وجاء الروح الإسلامى فقوى تلك النزعة فى قصص الليالى حتى لقد أصبحت القاعدة التى لا يشذ عنها. بهذا الروح يبدأ القاص قصته ويسير فى حوادثها ثم ينهيها. بل لقد تملكت تلك النزعة القاص فجعلت عليه فرضاً أن يصفى حساب كل شخصيات القصة فى النهاية، وأن يحرص على ألا يفوته أحد حتى ولو أدى ذلك إلى الافتعال وحتى لو أدى ذلك إلى أن يكون فى آخر القصة مفاجآت لم يمهد لها أى تمهيد. كما نرى فى ظهور الأمين ظهوراً مفتعلاً جداً فى آخر قصة الحمال والثلاث بنات؛ فأهم شىء هو إحقاق هذا الميزان العادل إحقاقاً كاملا.

ولكن الروح الإسلامى مس هذا الميزان أيضاً فأدخل العفو عند المقدرة وإطلاق سراح الجانى حتى لا تكون نهاية القصة محزنة أو مؤلمة. وجاءت نزعة هندية قديمة، حملها الكتاب منذ مقدمته، فقوت هذا الأثر الإسلامى وجعلت ثمن هذا العفو قصة. ألم يعف شهريار عن شهرزاد بسبب حيلتها المدبرة المتقنة فى قص الحديث. والكتاب كما سنرى قد خضع للتقليد الداخلى فى أجزائه خضوعاً كبيراً، فقد كررت هذه الحادثة كثيراً فى قصص كثير، وهذا الرشيد يعفو عن جعفر لقصته وهذا ملك الصين يعفو عن الأحدب وأصحابه لقصصهم، وهذا العفريت يعفو عن التاجر لقصص الشيوخ وهكذا مما لا نتعرض لحصره.

وأثر القرآن الكريم فى تفاصيل كثيرة من الكتاب. فهذا الدعاء الذى يستجاب عادة فى القصص الشعبى أصبح فى الليالى وقد صبغ بالقرآن الكريم فتحدد موضوعه وأصبح أكثر ما يكون دعاءً لأن يرزق الله شيخاً مسناً قد حرم نعمة الولد بابن يفاخر به أقرانه من الملوك أو التجار المفتخرين بأولادهم كما كان زكريا يدعو ربه بعد أن كبرت سنه ووهن العظم منه. وهذا حاسب كريم الدين يلقيه الحطابون فى الجب فيرجعون لأمه بقميص ملوث بالدم زاعمين أن حاسباً أكله حيوان مفترس كما ألقى يوسف إخوته فى الجب وعادوا لأبيه بقميصه. وهاتان زوجتا قمر الزمان ابن الملك شهرمان تحب كل منهما ابن الأخرى وتدعيان أمام الأب بدعوى امرأة العزيز على يوسف أمام زوجها. وهذا جن الليل قد صبغ فى كثير من تفاصيله بجن سيدنا سليمان. وهذا الشهاب، الذى يحرق المارد إذا سبَّح من على ظهره باسم الله، وقد استعير من نفر الجن الذين إذا استمعوا وجدوا لهم شهاباً رصداً. وهؤلاء جن كانوا يستمعون بالفعل لما يحدث فى السماء، وهذه كل الموضوعات الدينية والموضوعات الخارقة والخلقية تتأثر فى الليالى بالقرآن الكريم تأثراً يختلف قوة وضعفاً ولكنه ملحوظ فى سهولة ويسر على أيه حال.

كذلك أثر الدين أثراً غير مباشر فجعل المسلمين فى القصص إخوة على غيرهم. فالنصارى واليهود والمجوس كل هؤلاء مثلوا الغرابة والسحر والشر كثيراً فى الليالى. لا يكاد يوجد غير مسلم فى القصة إلا وهو عنصر الشر فيها، بل إنا لا نكاد نجد الخير ممثلاً بواحد من غير دين المسلمين.

وكما أثر الدين فى حياة المسلمين الاجتماعية آثاراً كثيرة فكان العلم يدور أكثر ما يدور أكثر ما يدور حول القرآن ومسائل الدين فكذلك أثر من هذه الناحية فى الليالى. فالأبطال إذا علموا أو تعلموا القرآن أول كل شىء، والجارية العالمة إذا عرضت معلوماتها عرضت علمها بالدين ومسائله والقرآن وخصائص درسه أول ما تعرض وهكذا.

أما اللغة فى الليالى فقد تأثرت بالإسلام تأثراً قوياً فكثرت ألفاظ ومصطلحات وتعبيرات تختص بالإسلام لا تكاد صفحة من الكتاب تخلو منها وخاصة إذا أراد القاص أن يعلق من عنده على الحادثة أو يطيل فى الكلام عنها.

وأثرٌ الأدب العربى فى الليالى أثراً ضعيفاً إذا قيس بأثر الدين فقد كان أثراً حول القصص أكثر مما كان فى صلب الكتاب نفسه. لجأ إليه القاص لا فى موضوعات القصص الأصلية وإنما فى وسائل إطالتها أو إطالة الكتاب على كل حال. لجأ إليه فى إدخال الشعر الكثير الذى زين به قصصه، ولجأ إليه فى إدخال بعض الموضوعات لإطالة القصة كما نجد فى قصة عمر النعمان عند الكلام على حب قضى فكان وكان ما كان. ولجأ إليه فى إطالة بعض المواقف كما نجد فى القصة نفسها عندما تروى إبريزه وشريكان بن عمر النعمان شعراً لجميل وكثير.

كذلك التجأ إليه القاص فنقل كثيرًا من أخباره كما نجد فى الخبر المروى عن الحيين من طيئ، أو خبر أبى نواس والرشيد أو ما شاكل ذلك من أخبار. والذى يلوح لى أن بعض هذه الأخبار قد راقت القاص وأنه حاول أن يطيل فيها ويخرجها قصصاً فخرجت

محاولاته دالة على دور من أدوار التطور نحو القصة كما سنبين ذلك بعد قليل.

أما الثقافة الإسلامية عامة فى غير باب الدين والأدب وهما باباها الممتازان فقد تركت فى الكتاب آثاراً فى بعض أنواع القصص. تركت أشتاتاً من المعلومات نراها غريبة عن القصة ولكنها حشرت فيها لتزينها، كما نجد فى الكلام عن عجائب البر والبحر فى ثنايا كثير من القصص. ولكنها تركت آثاراً قوية فى بعض القصص فأصبحت موضوعه كما نجد فى قصة السندباد التى يكاد يكون موضوعها قاصراً على سرد هذه المعلومات وإضافة ما تصوره الخيال إليها. كذلك نجد أشتاتاً من معلومات تاريخية بثت هنا وهناك فى غير قصد إليها بل فى غير قصد إلى روايتها رواية تاريخية، استغلها القاص أحياناً فكون منها قصة هى الأهم، وجعل الحادثة التاريخية هى المنظر الذى تدور فيه الأحداث التاريخية كما نجد فى قصة عمر النعمان. وأشار القاص إلى حوادث التاريخ فى قلة نادرة ولكن فى تحريف قوى دائماً وغموض يكاد يعمى معالمها كما نجد فى قصة قماقم النحاس التى سار إليها موسى بن نصير؛ وكيف أنه منذ عاد من رحلته فى سبيلها ترك كل شىء وتفرغ للعبادة بعيداً عن أعمال الدولة وأهلها. ونحن نعرف فى التاريخ أن نهاية موسى بن نصير كانت بعد عودته من فتح الأندلس مباشرة ولكنها كانت نهاية أخرى. وهو لم يذهب إلى الأندلس لجلب القماقم وإنما ذهب إليها لفتحها. أما أسماء الملوك وأما المغالطة التاريخية كإنشاد النابغة شعراً فى حضرة عبد الملك فكل هذه أشياء عمت الكتاب وجعلت البحث فى تاريخ الكتاب استناداً إلى ما

فيه من أعلام أو ذكر لأحداث تاريخية أو سنين بحثاً لا يمكن أن يؤدى إلى نتيجة علمية تصلح للمناقشة فضلاً عن أن تكون صحيحة.

والأمر فى التاريخ كالأمر فى سائر أبواب المعرفة التى تكونت منها الثقافة العربية. أشتات بثت هنا وهناك لا تدل على أكثر من أن القاص تذكر كتابًا قرأه أو نقل نقلا مشوهًا من هذه الكتب التى ألفت لإنزال العلم إلى مستوى الجماهير فى مجاميع ومختصرات تلائم هذا العصر من عصور المدنية.

والذى يلفت النظر أن أبواباً ضخمة من أبواب الثقافة الإسلامية، كانت تصلح مادة وفيرة لغذاء قصص يقال فى بلاد إسلامية يستمع إليه الشعب الذى يعرف بميله إلى التدين وسماع أخبار الدين، قد أسقطت إسقاطاً من الكتاب. فسيرة الرسول (ﷺ) لم تمد القاص الشعبى فى هذه المجموعة بقصة واحدة. لقد ذكر الرسول (ﷺ) كثيراً وحمده كثيراً ولكنه لم يشر إلى حياته فى أية قصة من القصص حتى عندما ذكر قصة بلوقيا، وإخفاء أبيه أمر صفة الرسول الكريم عنه، لم يترك هذا الجزء من قصة بلوقيا صدى فى الكتاب كما كان ينتظر؛ إذا تذكرنا التعصب الشديد الذى يظهر فى الكتاب ضد المجوس والنصارى واليهود. وحتى فى الأخبار القصيرة الكثيرة نجد خبراً عن أبى ذر الغفارى مثلا من الصحابة ولا نجد خبراً واحداً عن الرسول (ﷺ). ولست أدرى أشعور التزمت أو طبقة العلماء هى التى أكرمت السيرة النبوية من أن ينالها هؤلاء القصاص بأسلوبهم البسيط وخيالهم الساذج أم أن القاص أراد أن يترك هذا الباب إلى من هم أقدر عليه منه ومن كانوا يشبعونه

بالفعل فى المواسم الدينية بإنشاد الأشعار فى مدح الرسول (ﷺ) وقصهم أطرافاً من السيرة فى المساجد العامة.

٦

أما الفن الإسلامى فقد ترك فى الكتاب أكبر مميزاته، بل أكبر مميزات الفن العربى والمصرى على السواء وهو التكرار. هذا التكرار الذى نشاهده فى مقابر قدماء المصريين فى النقوش والتماثيل، تكرار الأجزاء وتكرار الوحدات كاملة. تكرار الأهرام وتكرار الكباش فى وادى الكباش وتكرار الأجزاء الرفيعة فى تلك النقوش والرسوم التى ملئت بها مقابر الفراعنة. ولقد نسبت إلى الفن العربى فى رسومه ونقوشه أشكال معينة من النقش والحفر على الخشب والمعادن كلها تمتاز بتكرار الجزء والكل. ولعل المادة التى اصطنعها المصريون للتعبير عن فنهم هى التى ألجأتهم إلى هذا التكرار فألفوه منذ قديم وأصبح جزءًا من مزاجهم لا ينفرون منه بل يسعون إليه أحياناً. والمثل الإنجليزى يقول إن التكرار يخلق الفن والتكرار يقتل الفن أيضاً. وكذلك كان حال المصريين فقد خلق التكرار وقتل فى بعض نواحى فنهم خلقاً عظيماً وقتلاً كثيراً. وكانت لطبيعة المادة الأساسية التى أمدتهم بها أرضهم للتعبير عن فنهم وهى الحجر أكبر الأثر فى أن يكرروا. فالحجر محدود فى قدرته على التعبير يخلق الفن منه قطعاً رائعة مختلفة ولكن اختلافها لابد له من الوقوف عند حد تتجاوزه مواد التعبير الفنى الأخرى كالألوان أو الكلمات، فهذه طيعة وميدان التعبير فيها أوسع مدى وأبعد أفقاً. وكانت الطبيعة المصرية التى تكاد تسير على وتيرة واحدة فى أكثر فصول السنة وفى أكثر بقاع مصر مقويًا عظيما

ومثبتاً شديداً لاستقرار هذا المزاج فى نفوس المصريين. ولما تأثر المصريون بالعرب لم يمح هذا الأثر مزاجهم الذى توارثوه، فقد حمل العرب إليهم بذوراً تناسبه ما لبث أن استغلها المصريون وصبغوها هم بصبغتهم، فأخرجت لنا الفن المصرى الإسلامى على النحو الذى نعرفه والذى يمتاز بالتكرار أكثر ما يمتاز.

وسنرى أثر هذا الذوق الذى يستسيغ التكرار وعمله العظيم فى إخراج الليالى على النحو الذى نراه.

٧

أما أثر الحضارة الإسلامية فى تلوين الكتاب لوناً واحداً عاماً فقد كان أقوى ما يكون فى تصوير الحياة الاجتماعية. تلك الحياة التى كانت تكاد تكون واحدة فى عواصم الدولة ومدنها الكثيرة. وقد عكست الليالى هذه الحياة وصورتها صورة واضحة وصبغت القصص كله، قديماً وحديثاً، بصبغتها. لا يكاد يجد القاص فجوة وما أكثر الفجوات، فى قصص هندى الأصل ظاهر الهندية إلا ملأها وأغرق القصة كلها فى هذا اللون الجديد، الذى عاش فيه وذاقه وعرفه ـ لون الحياة التى كان يحياها هو ـ فتصبح القصة مزيجاً عجيباً من هذا الأصل الهندى الظاهر وهذا اللون المصرى القوى أيضاً.

صورت الليالى حياة المدن الإسلامية أو حياة المدينة الإسلامية، فكلها فيما يهم القاص كانت سواء. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن هذا القصص ألف فى المدن وسمع فيها أولاً ثم انتشر منها إلى الريف. قد يكون الريف منبعه الأول ولكنه كتب وصب صباً جديداً وسجل فى المدينة واستمع إليه أهل المدينة كما نقرؤه نحن أو أقرب

ما يكون إلى ما نقرؤه. فطبقة التجار تلك التى تحكمت فى الكتاب من أوله إلى آخره طبقة سكناها المدن وتجارتها دعامتها فى العصور الإسلامية وحتى إلى اليوم لا تقوم ولا تكون إلا فى المدن. أما الفلاح المصرى وأما الأعرابى البدوى فهؤلاء إما أنهم مغفلون وإما أنهم غرباء عن الكتاب. هذا صاحب الزرع الذى نصادفه فى أول الكتاب يكاد يكون الزارع الوحيد فى الليالى فإذا تأملنا أمره وجدناه أداة لهذه القصة التى تدور حوادثها حول الحيوان. وهذا الثور والحمار مكانهما من القصة كمكانهما فى العنوان قبل مقام صاحب الزرع، والقصة بعد اعتراضية ظاهر فيها الجو الهندى القديم أقوى ظهور. أما الأعرابى فشأنه أعجب؛ هو صورة للنهب والسلب صورة للعناصر الضارة بالأمن والاستقرار، لا يكاد يصادف التاجر فى رحلته من مصر إلى بغداد إلا ساطيًا على تجارته أو سارقًا لمكسبه. حتى فى قصة عمر النعمان والمنظر فيها ينتقل فى الصحراء كثيراً نجد رءوساء الأعراب يستحقون القتل آخر القصة، وكفى بذلك برهاناً على ما أحدثوا لأبطالها من أضرار. لا يكاد يقدم القاص أولهم فى هذه القصة حتى يصفه بقوله: «وكان البدوى قاطع الطريق وخائن الرفيق وصاحب مكر وحيل». هذا الأعرابى الذى يحتل مكانة ممتازة فى الأدب العربى قد أنزلته حياة المدن فى مصر إلى هذه الصورة الباهتة القديمة، التى أثرت عنه فقوتها وجعلتها عنواناً عليه.

لقد صور الكتاب إذًا المدينة الإسلامية كما يستطيع كتاب قصص أن يصورها ولونها باللون المصرى البارز وخاصة فى

القصص الذى تحلل فيه من قيود الأصل وكان القاص ينشئ فيه إنشاء جديداً. ولكنا نحتاط منذ تقرير هذه الحقيقة بأن هذا التصوير تصوير قاص عنى بالحوادث والأبطال ولم يعن بالوصف إلا عناية ضئيلة جداً. وهو إذا وصف وصف منظر قصته أوحادث قصته أما المدينة نفسها فلم تكن تعنيه فى كثير ولا قليل. ولم يكن من دقة الملاحظة بحيث يسترعى انتباهه كل ما كان فى هذه البيئة من مميزات بارزة. لقد كانت هذه البيئة بيئته، التى عاش فيها طويلاً ولم يتح له الاعتياد والألفة أن يلمح الخصائص المميزة التى تظهر صارخة للغريب الذى ألف غير هذه من البيئات. لذلك لا يمكن لنا مثلاً أن نرسم خان التجار الذى يكثر ذكره فى الليالى إلا بشىء من الخيال الواسع المتصرف إلى حد بعيد. ولا يمكن أن نرسم قصراً واحداً مما ذكرت القصص الكثيرة فكل هذه الأشياء كان القاص يوحى صورها بأسمائها لا بأوصافها. لذلك من الخطأ الكبير أن نقع فيما وقع فيه بعض المستشرقين ونستدل بكتاب كهذا على وصف أو بعض وصف للمدن المصرية الإسلامية وإن استطعنا أن نستدل على نمط الحياة فيها.

والأمر فى المدينة كأمر العادات التى تصور فى الليالى وإن كان أمر هذه أيسر وأبعد عن الخطأ؛ لأنها تذكر حوادث وأفعالا. ولكن عدم الدقة والفوضى الناشئين من قصور فن القاص من جهة، ومن اعتياده ما يرى واعتماده على ما يرى سامعوه ويعرفون من جهة أخرى، قد جعلا كل هذه الأشياء ناقصة نقصاً فاحشاً لا يصح لمستنتج الحقيقة أن يعتمد عليها اعتماداً أساسياً. وكل ما فى الأمر

أنه قد يستطيع أن يستعين بها للاستئناس فى رأى كونه على أسس أثبت وأدق.

٨

هذه مميزات عامة خضع لها الكتاب خضوعاً شاملاً ولكن للكتاب صفاته الخاصة القريبة التى تفرده من سائر كتب القصص الشعبى الرائجة فى المدن الإسلامية.

أول هذه الصفات وأبرزها أنه كتاب قسم إلى ليال وقصد به استيفاء غرض نص عليه فى المقدمة، وهو صرف الملك عن عمل شر بواسطة تلهيته بالحديث. فما أثر هذا التقسيم فى الكتاب وهل ظل هذا الغرض محافظاً عليه إلى نهايته؟ يقول ابن النديم فى وصفه لأصل الكتاب وهو الهزارأفسان مترجماً إنه يحتوى على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث به فى عدة ليال، وهذا الوصف يردفه صاحبه بقوله إنه رأى الكتاب عدة دفعات.

من قوله «ربما» نرى أن تقسيم القصص تقسيماً واضحاً إلى ليال لم يكن فى هذا الأصل الذى رآه ابن النديم. بل إن القصص كانت توجد كاملة فى هذا الكتاب، وكونها قصت على عدة ليال أمر مستنتج مما قيل فى المقدمة.

فقد حدثت شهرزاد الملك ألف ليلة أو ألف ليلة وليلة بأحاديث، وهذه الأحاديث كانت تقطع فى موقف مشوق فكان الملك يستبقيها لسماع آخر القصة فى الليلة القادمة. كل هذا كان فى المقدمة ولكن واقع هذه الأسمار لم يكن مقسمًا على النحو الذى بين أيدينا. وأكبر

الظن أن هذا التقسيم جاء بعد أن وصل الكتاب إلى أيدى نساخ الشعب ففهموا هذا الجزء من المقدمة على أنه حقيقة واقعة فأخذوا يطبقونها على ما بين أيديهم من أسمار. يؤيد هذا الزعم تلك النسخة من قصة سول وشمول التى توجد فى مكتبة توبنجن والتى تظهر فيها محاولة تقسيم الناسخ لها إلى ليال. ويؤيده أيضاً اختلاف النسخ فى هذا التقسيم والسذاجة والافتعال الظاهرين فيه على كل حال.

وترك هذا التقسيم أثراً قوياً فى الكتاب لم يكن ليتركه شىء سواه. ذلك أنه تطلب الإطالة والكثرة من القصص. فألف ليلة زمن طويل ولا شك، ولقد تصور الناسخ أن هذه الألف ألف حقة وأنها ملأت بالحديث فعلا وأنها قطعت فى مواطن مشوقة دون ريب؛ فماذا يفعل إذا وصلته تلك الأسمار على حال لا تملأ هذا الفراغ الذى تصوره. الذى لا شك فيه أنه يعمد إلى إحدى وسائل ثلاث أو إليها جميعاً. أما الوسيلة الأولى فهى الإضافة من تأليف سابق يبحث عنه هنا وهناك ثم يحشره فى الكتاب حشراً. وأما الوسيلة الثانية فهى أن يؤلف جديداً على نسق ما فى الكتاب يضيفه إليه. وأما الوسيلة الثالثة فهى أن يمد ويطيل فيما عنده من مادة القصة الموجودة فى الكتاب ليفرشها على هذه الواقعة الواسعة من الزمن. وقد أثرت هذه الوسائل الثلاث فى الكتاب آثاراً مهمة وكونت أكثر مميزاته الخاصة التى نريد أن نتحدث عنها.

٩

أما الإضافة إلى الكتاب فقد اتخذت صوراً متعددة. اتخذت أولا صورة هذه الأخبار المنقولة نقلا من كتب الأدب والتى نجدها فى

مجموعتين مهمتين فى الكتاب. المجموعة الأولى التى تنسب لأبى نواس صاحب الخبر الأول فيها؛ والمجموعة الثانية التى وضعت تحت عنوان «قصص تتضمن عدم الاغترار بالدنيا» والتى نجدها مبعثرة فى جملة أماكن أخرى من الكتاب فى الجزء الثانى والثالث خاصة. هذه الأخبار لم يعمل فيها القاص فنه ولم يولها شيئاً من عنايته. نقلها كما هى أو أقرب ما تكون إلى أصلها وألقاها فى الكتاب إلقاء لم يمهد لها بأكثر من قوله «ومما يحكى» التى تصبح مألوفة مكررة كلما تقدم الكتاب وتقدمت لياليه. كل ما فى الأمر أنه يمكن أن نلاحظ عليها أنها إذا اتصلت بالأدب أو الملوك كانت أقرب إلى ذوق العامة فكانت متناثرة مبعثرة فإذا اتصلت بملك الموت أو بطبقة المعلمين أو ما شابه ذلك من الموضوعات الخاصة نوعاً ما خضعت لشىء من التنظيم فجعلت الأخبار الثلاثة الخاصة بملك الموت متتالية فى الكتاب لا نجدها إلا فى هذا المكان منه، والأخبار الخاصة بالمعلمين كذلك مجموعة فى مكان بعينه وكذلك الأخبار الخاصة بالصالحين فى ناحية معينة من صلاحهم، وهى مقاومة المراودة على الفاحشة مجموعة هى أيضاً فى مكان بعينه من الليالى. أكثر من ذلك أننا نجد هاتين المجموعتين متقاربتين فى مكانهما من الليالى. ولعل إحداهما سبقت الأخرى فكانت مشجعاً لناسخ جديد أن يضيف الثانية.

أما الأخبار الأدبية الأخرى خارج هاتين المجموعتين فقد وزعت فى أماكن مختلفة بين الجزء الثانى والثالث من تلك النسخة التى ندرسها، ولكنها وزعت فى شكل قصص مستقلة. ذلك أن بعضاً منها قد خضع لفن القاص وأدخل عليه من الإضافة وإعمال

الأسلوب ما جعله يبعد قليلاً عن طبيعة هذه الأخبار القصار التى رويت فى أخصر لفظ وأقل تفصيلات. انظر إلى هذا الخبر عن خالد بن عبد الله القسرى مع الشاب السارق، ثم الخبر الخاص بالرشيد مع البنت العربية أو الخاص بما حكى الأصمعى من أخبار النساء وأشعارهن، تجد الفرق بين خبر يروى من كتب الأدب كما هو وخبر قد عمل فيه القاص شيئاً من فنه اليسير. فقد قيد القاص فى الخبرين الأولين بشعر معين فاكتفى به فيما يظهر زينة لقصته. وأما فى الخبر الأول فقد وجد القاص مادته المهمة ـ وجد حباً وتضحية فى سبيل الحب فوصف وأطنب فى الوصف وأطال فى القصة. فهذا السارق إذا قيد تنفس الصعداء وأفاض العبرات كسائر أبطال الليالى وأنشد شعراً فكانت فرصة للقاص نظم فيها حال البطل فى شعر ينم على سذاجته وقد أراد أن يستعرض براعته فنظم الحادثة إلى آخرها ثم أفاق فأراد أن يسبك قصته فجمع السارق بخالد ليحاول خالد أن يغريه بأن ينفى عن نفسه الحادثة أمام القاضى. فإذا ما ذكر القاضى رأى القاص فرصة لأن يقول حديثاً عن الرسول (ﷺ) إدرأوا الحدود بالشبهات". وهكذا يضيف مواقف وشعراً ينظم فيه واقع الحال فيصبح الخير قصة فيها الغرابة وفيها الحب وفيها المواقف الحرجة، التى تفرج فى آخر لحظة وعند انقطاع الأمل فتثير فى المرء ما تثيره المفاجآت الحسنة من شعور. ورجوع إلى هذا الخبر فى كتاب ككتاب "الفرج بعد الشدة" فى بدء باب "من نالته شدة فى هواه فملكه الله من يهواه" يرينا كيف أن القاضى التنوخى فى القرن الرابع قد نقل هذا الخبر فى صورة أخرى وإن لم يترك أى جزء مهم من حوادثه، صورة

قصصية ولا شك ولكن على غير النحو الشعبى الذى ألفه قصاص الليالى. فلا قاضٍ هناك ولا سجن ولا تقديم الفتى للقتل وظهور الجارية من وسط المتفرجين فى آخر لحظة، هذا الموقف الذى يكلف به قصاص الشعب دائماً، وإنما خبر روى فى بساطة وفى أقرب صورة لأن يقص واقعاً لا خيالاً.

وبين هذين النوعين من الأخبار توجد منازل الأخبار الأخرى من حيث إعمال القاص فنه فيها. فبين رواية الخبر كما هو وفى اختصار وبين إضافة الشعر والمواقف المختلفة المتخيلة لإطالته والوصف لما فيه من مفاجأة مؤلفة تقف الأخبار الأخرى من حيث هذا الخضوع، منها ما مسه الأقل من جهد القاص ومنها ما مسه الأكثر، ولكنها ظلت، أولاً وقبل كل شىء، مجرد أخبار ولم تصل لأن تكون قصة.

وليس من السهل معرفة هذا القاص الذى عمل فنه فى الخبر. فالخبر يروى فى كتب الأدب فى صورة أقرب ما تكون إلى صورته فى الليالى، ولكن القاص الذى نقل عنه ناسخ الليالى أو الذى أدخل الخبر فى الليالى قد أضاف ولا شك إضافات مفتعلة لا نجدها فى كتب الأدب. انظر إلى هذا الخبر الخاص بالقاضى أبى يوسف والجارية تجد فيه الإضافة واضحة. فلم يكتف القاص بوصف منظر الشراب بين الرشيد وجليسه فإذا اليمين التى يحلفها الرشيد يحلفها فى حال سكر، وروح الكتاب العامة تنافى ذلك، فلطالما امتنع الرشيد عن الشراب تقوى وتديناً؛ لم يكتف القاص بهذا ولكنه إذا انتهت القصة استمر فيها ولم ينهها. فالعقدة قد أعجبته وحل القاضى للإشكال قد راقه، وحل اللغز من أكثر الموضوعات رواجًا

وقبولا لدى العامة ومن أكثر الموضوعات نجاحاً فى الأدب الشعبى، ولما كان الإشكال وحله نواة القصة لذلك يضيف القاص إليها إشكالا ثانياً وثالثاً وكلها يحلها القاضى أبو يوسف فيجزل الرشيد له العطاء.

لا شك أن الخبر كان يروى فى صورته الأولى عن عقدة واحدة حلها أبو يوسف للرشيد فأجزل له العطاء كما نجده فى كتاب المكافأة لابن الداية[1] ولكنا نجده فى كتاب تاريخ بغداد للخطيب البغدادى فى القرن الخامس، أى بعد قرن تقريباً من ظهوره بصورته الأولى، وقد أضاف إليه راو آخر عقدة ثانية هى استبراء الجارية. ويأتى ابن خلكان فى القرن الثامن فيروى عند الكلام عن أبى يوسف القاضى نفس الخبر ناقلا عن نفس الراوى بشر بن الوليد الذى نقل عنه البغدادى. ولكن الخبر فى الليالى له ثلاث عقد. فإذا تأملنا العقدة الثالثة وجدناها شعبية صرفة لا تتصل بفقه ولا علم وإنما هى مجرد مفاجأة قصصية أن يرفض العبد المحلل طلاق الجارية. وهذه العقدة جاءت الخبر من الليالى نفسها. فلقد عملت أيد مختلفة فى رواية الخبر ولكن قاص الليالى كان أطول هؤلاء الرواة نفساً وأكثرهم إضافة، وهذا قد جاءه من طبيعة الكتاب، بل إن العقدة الثالثة مجرد صدى لما هو موجود فى الكتاب بالفعل. ففى قصة علاء الدين أبى الشامات موقف من أكثر المواقف حيوية في القصة ومن أدل المواقف على أسلوب هذا الناسخ المصرى هو بعينه موقف هذا العبد من الرشيد؛ حيث يرفض علاء الدين طلاق زبيدة العودية مع أنه تزوجها محللا ليس غير.

---

(١) الخبر مروى عن احمد بن أبى عمران رقم ٣٠ ص٥٥ من الطبعة المصرية.

ومن هذه الأخبار ما وصل القاص فى غموض ولكنه وجده على غموضه مادة قوية للقصص فقد لاءمت عناصره المضطربة هذا الذوق الشعبى بكل ما فيه من ميل إلى الغريب الشاذ وميل إلى المفارقات التى لا تتفق والواقع العادى المألوف. فعمل القاص فى هذه الأخبار ووجد نفسه حراً لأن يعمل فحول هذه الأخبار إلى قصص كاملة وأخفق فى هذه المحاولة أحيانًا وأفلح أحيانًا أخرى. والكتاب الذى بين أيدينا يمدنا بصور من هذه المحاولات. انظر إلى قصة إسحق الموصلى وتزوج المأمون بخديجة بنت الحسن بن سهل. فلقد كان الخبر بسيطاً فى روايته قد عمل فيه فن القاص ولكن بمقدار. ثم انظر إلى الخبر الخاص بالرشيد ومحمد بن على الجوهرى. هنا نجد أن أصل الخبر وصل مشوهاً غامضاً، ونجد القاص وقد أعمل فنه أى إعمال فوصف هذا الخليفة المزيف ووصف ثراءه فى توسع وإطالة، ووصف الرشيد وسعيه فى معرفة حقيقة هذا الذى استأثر بالفرجة فى الدجلة زاعماً أنه الخليفة. والقاص يعمل فنه فى كل شىء حتى فى هذه الشخصيات التاريخية يصورها كيف شاء. هذه زبيدة تلح فى أن ترى هذا الجوهرى. وهذه التى أحبها الجوهرى يجعلها القاص أخت جعفر بنت يحيى بن خالد البرمكى. هذا الخبر كان فيه عنصر الجارية التى تحب تاجراً وتتزوجه، تلقاه فى السوق وتتزوجه فى بيتها. وهذا النوع من الأخبار يجد عند القاص عالماً رحباً من الخيال وطائفة من الشعر الجيد وألواناً من ذكريات الموضوعات الأخرى، فيسبح فيها وينميها ويخرج لنا تلك القصة التى نراها فى الكتاب ناجحة فى محاولة خلقها قصة نجاحاً قوياً. لم يعد هذا الخبر كخبر الحيين من طيئ

مثلا أو كخبر معن فى الكرم، مجرد أخبار أدبية نراها كما هى أو أقرب ما تكون إلى صورتها فى كتب الأدب، وإنما أصبح الخبر هنا شيئاً آخر إن وجدنا أصله فى كتب الأدب فهو أصل بعيد محرف أيما تحريف تتضارب فيه الآراء؛ لأن القاص فى الواقع لم يعتمد على خبر واحد وإنما اعتمد على جملة منها غامضة، وأضاف إليها معلومات مضطربة غامضة من عنده. فخرجت لنا القصة بعيدة كل البعد عن أصولها الأولى متمتعة بكيانها الخاص الذى يستحق الدرس فى ذاته لا من حيث علاقته بالأصل فحسب.

هذه المحاولات ناجحة أو مخفقة تمثل لنا طوراً من أطوار الكتاب وتمثل لنا اتجاه القاص إلى هذه الأخبار، التى كانت متداولة فى المدن الإسلامية أو التى كانت معروفة لدى الطبقة المتأدبة فيها ليضيف منها إلى الكتاب ما يزيده طولا وما يجعله يكفى لأن يقص على ألف ليلة وليلة.

وليست هذه الطريقة، طريقة الجمع من كتب أخرى، بجديدة على تأليف كتب السمر. فإن ابن النديم يحدثنا أن ابن عبدوس الجهشيارى أراد أن يجمع أسمار العرب وأن يجعلها ألف سمر تقص على ألف ليلة، فأخذ الكتب المعروفة فى الأسمار والقصص وأخرج من هذه عدداً كبيراً نحو الخمسمائة ـ أربعمائة وثمانين ليلة كل ليلة سمر كامل ـ ولكنه مات دون أن يكمل الألف التى أراد جمعها. فما الذى يمنع قصاص الليالى من أن ينهجوا هذا النهج؟ فإذا نهجوا فقد كان ذلك على طريقتهم وبالقدر الذى تسمح به مداركهم مصبوغاً باللون الذى يعكسه متلقو فنهم من طبقة الشعب. وقد

يكون قصاصو الليالى اعتمدوا على بعض هذه الكتب التى اعتمد عليها الجهشيارى وقد يكونون أخذوا من كتاب الجهشيارى هذا الذى لم يصلنا. ونلاحظ فى هذا الصدد أن خبراً رواه الجهشيارى فى كتابه عن الكتاب والوزراء عن الجارية التى عرض عليها الخليفة أن تختار بين حلية وحلة فغمزها الوزير بعينه واضطر إلى أن يظل يعمل هذه الحركة مدى حياته؛ لأن الملك رآه فخاف أن يفهم أنه يشير على الجارية برأى[1]. وهذا الخبر نجده كما هو فى غاية الاختصار مروياً فى كتاب ألف ليلة وليلة مما يدل دلالة مباشرة على ما يستنتجه العقل من اتحاد تلك المصادر للقصص الشعبى التى اعتمد عليها جماع الأسمار والقصص فى الأمم الإسلامية. ولعل كتاب الجهشيارى فى الأسمار، لو قد وصل إلينا، كان يمدنا بأصل مهم من أصول هذا الكتاب، الذى تضخم حتى وصل إلى ما وصل إليه بين أيدينا.

كذلك نلاحظ بهذه المناسبة أن ابن النديم فى كلامه عن هذا الفن يدلنا على مصدرين مهمين من مصادر الإطالة فى الليالى: فأما المصدر الأول فهو كتب الأسمار التى تدفقت من الأمم الأخرى إلى العربية وخاصة كتب الفرس، فقد كانت فارس، إلى جانب كونها مصدراً من مصادر هذه الكتب. واسطة مهمة فى نقل أسمار الهند وغير الهند من الأمم التى عرفتها العرب عن طريق الفرس، فتضخم بذلك إمدادها للعرب فى هذا الميدان. وأصبحت هذه الضخامة هى السبب فى إرجاع بعض العلماء وابن النديم منهم هذا

---

(١) مقدمة كتاب الوزراء والكتاب للجهشيارى ص١١ طبعة الحلبى، القاهرة سنة ١٩٣٨.

الفن إلى فارس، فنسبوا إلى ملوك فارس تمكينهم لهذا الفن من النمو والانتشار. وهذا ما يفسر لنا بروز الأثر الفارسى فى قصص الليالى واصطباغ الأثر الهندى باللون الفارسى أحياناً. ونظرة إلى أسماء هذه الكتب التى أوردها ابن النديم والهندية منها خاصة كافية لأن نلمح الصلة بين موضوعاتها وموضوعات الليالى. فكتاب فى هبوط آدم إلى الأرض وكتاب فى الرجل والمرأة وكتاب بيدبا الفيلسوف وهكذا. وأما المصدر الثانى فهو كتب عربية أدبية ألفت فى الأسمار تدل موضوعاتها القريبة من موضوعات الليالى على شدة هذا الاتصال إعارة واستعارة بين كتب الأسمار المختلفة. فباب كبير لهذه الكتب يضم طائفة عديدة عن العشاق على اختلاف أنواعهم _ عشاق الجاهلية والإسلام وسائر الناس والحبائب المتطرفات والعشاق الذين تدخل أحاديثهم فى السمر وعشاق الجن للإنس والإنس للجن. وموضوع العشاق من أبرز موضوعات الليالى كثرة وتنوعًا. كذلك نجد كتباً فى الأسمار عن عجائب البر والبحر. والليالى فيها الكثير من هذا منتشراً فى قصصها المختلفة.

ولكن إضافة الأخبار أو ما يشبه الأخبار من أحاديث وأسمار لم تقتصر على هذه الصور المستقلة الواضحة وإنما تطلب الكتاب تلك الإطالة بأسلوب خاص به. ففى الكتاب قصص كثير على نسق مقدمته قد جعل إطاراً وفتح الإطار لزيادات لا يحدها إلا ذوق القاص ومادته ورغبته فى الإطناب أو الإيجار. وهذا إطار واسع يضم طائفة مستحبة شعبية يُلائم موضوعها طبيعة الكتاب كل الملاءمة، وهو الكلام عن خيانة المرأة. هذه قصة ذكرها القاص ليبرهن بها أن كيدهن عظيم. فماذا نرى فيها من هذه الإضافات

وماذا نلاحظ عليها؟ لقد جعلت هذه القصة لتقول الجارية فى كل يوم حجتها دفاعاً عن المرأة وذمًا فى الرجل مؤيدة بقصة. ولكن الموضوع شعبى جذاب والمقدمة قوية الأثر فى الكتاب، وأبرز ما فيها كيد النساء أو خيانتهن على كل حال. واندفع القاص فإذا قصة الجارية تصبح قصتين والموقف لا يتطلب أكثر من واحدة وإذا قصة الوزير تصبح قصتين أيضًا، وكان فى واحدة كل الكفاية؛ وبدل أن يضم الإطار أربع عشرة قصة فقد ضم ضعف هذا العدد. ولكن أوجدت عند القاص قصص بهذا العدد مقسمة على هذين الغرضين بالتساوى؟ كلا. فماذا يصنع ؟ لابد من الإطالة والحشر والإضافة. ولكن هذا العدد قد خلط الأمر عليه. فلم يراع الدقة فى هذا الحشر ولا فى هذه الإضافة. وإذا الوزير الأول يبدأ دفاعه متهماً المرأة بالكيد فيقص قصة وجدت فى صورة خبر فى الليالى (الخبر الحادى عشر من المجموعة الأولى المنسوبة لأبى نواس [1]) والخبر يؤيد عفة المرأة التى أقام الوزير نفسه مدافعًا عن استحالة وجودها. هذا الخلط لم يكن ليوجد لو أن الذى أضافه قد جعله على لسان الجارية بدل الوزير. وكذلك تقول الجارية القصة الرابعة عشرة من هذه المجموعة وفيها تأييد لكيد النساء الذى أقامت نفسها مدافعة عن قلة خطره إن لم يكن عدم وجوده.

والظاهر أن ازدحام الأخبار وتشابه الغرض منها تشابه الضدين قد أوقع القاص فى هذا الخطأ الظاهر. ولكن الأهم فى موضوع هذا الخبر أنه نما عند الوزير وطال وأضيف إليه كلام على لسان

---

(١) القصة موجودة فى كتاب حياة الحيوان للدميرى فى باب الأسد ص ٦ طبع مصطفى محمد.

الجارية لم تقله فى الصورة الأولى له. أنطقها به القاص ولاشك عندما أراد أن يضيف هذا الخبر مرة أخرى وأن يملأ به فراغًا أحسبه فوجد هذا الإطار يحتمل تلك الزيادات. ولعل القصة فى أول أمرها لم تزد على مَثَل من الصنفين، مثل لقصص الجارية ومثل لقصص الوزير، ثم قال القاص الأول، وظلت هكذا سبعة أيام حتى أتيح لابن الملك أن يتكلم وينفى عن نفسه تهمة الجارية التى اتهمته بها. وكما ظن القاص أن حديث شهر زاد امتد فعلا إلى ألف ليلة وليلة وأنه لابد أن يملأ هذا الفراغ من الزمن فكذلك القاص فى هذه القصة فهم أن القصص لا بد أن تكون سبعًا من كل نوع، ولكن قاصًا آخر أو ناسخًا زاد فى ذلك من عنده، وكانت زيادة مفتعلة ظاهرة الافتعال. فالذى نلاحظه أن قصة واحدة من هاتين القصتين فى كل يوم من كل طرف كانت هى الأصل وأما الثانية فإضافتها مفتعلة وهى دون الأخرى من حيث الجودة والدلالة على ما أريد منها. أكثر من ذلك أننا لا نكاد نخرج بقصة أوقصتين من كل طرف لهما قيمة قصصية حقة. وأما سائرها ففاتر سخيف دون هذا المستوى بل دون ما أريد منه. فلم يعد فى بعضها كيد نساء أو كيد رجال هو المقصود منها وإنما كل ما بقى هو غش فى المعاملة التجارية بين رجل وامرأة أحيانًا وكذب فى مواقف عديدة أحيانًا أخرى وهكذا. ولكن الكثرة المطلقة كانت فى موضوعها الأصلى وإن كانت من أقل هذا النوع جودة. والقاص الذى استغل هذا الإطار لم يكفه هذا وإنما هو يضيف فى آخر الإطار قصصًا أخر لا شأن له بالقصة. فلقد جمع جملة ألغاز على نسق السؤال الذى سأله الملك لوزرائه من قوله (إذا كنت قد قتلت ابنى فمن يكون المسئول؟) فرد

الولد الرد الذى حاز الإعجاب وهو أن السبب يكون أن أجله قد فرغ. ويتعجبون من حكمته ولكنه يضرب لهم أمثلة بمن كانوا أحكم منه وهذا الأعمى وهذا ابن الثلاث وهذا ابن الخمس لهم ألغاز يحلونها بذكائهم الذى يعجب العامة؛ لأنه يحل عقدة مفتعلة افتعالا قويا ومعجزة إعجازًا يظن سامعها من أجله أن حلها مستحيل، وإذا حلول أسخف من العقدة نفسها تشبع هذه الرغبة فى حل اللغز التى تتمثل فى كل الآداب الشعبية؛ لأنها تصور ناحية من النفس الإنسانية وهى الإعجاب بالقدرة على معرفة المجهول. وهذا النوع من القصص الذى يدل على نوع من أنواع الحكمة الساذجة منتشر فى الفارسية. نجده فى كتب القصص ككتاب (صد حكايت) المعروف. حتى هذه القصص الثلاث الأخيرة من تلك المجموعة نجدها كما هى أحيانًا، كما نجد القصة الأخيرة مثلا، فى بعض مجاميع القصص الفارسية لم يصبها تغيير.

هذه القصة عن كيد النساء تمثل فى شكلها طائفة كبيرة من قصص الليالى كثرت لأمر ما فى أجزائها الأولى وقلت نحو المنتهى وهى القصص التى نطلق عليها اسم (الإطار). قصص على نسق المقدمة تعتبر تمهيدًا لمجموعة من القصص تتحد فى غرض ما أو فى صفة ما. هذه القصص كانت مجالا واسعًا لتلك الإضافة التى غذت الليالى، فمتى فتح الباب سهل إدخال القصص فيه. ولكن هذه الإضافة تمتاز بصفة مهمة سيطرت على هذا النوع من القصص وهى الاشتراك فى صفة معينة، اشتراك فى أن تكون كلها عن تفسير سبب عاهة مثلا كما نرى فى الجزء الأول كثيرًا _ سلسلة قصص الشيوخ والطواشى والصعاليك وإخوة المزين وغيرها كثير.

أو اشتراك فى كونها فى كيد المرأة أو الرجل كما نرى فى هذا الإطار الذى تحدثنا عنه. وحد هذا الاشتراك فى صفة ما من نوع هذا الإدخال، وكان لهذا التحديد من جهة وللرغبة الملحة فى الإطالة والزيادة من جهة أخرى أن أسف هذا القصص عن المستوى العادى لقصص الليالى وأصبح الركيك منه هو الأغلب والأكثر، وأصبحنا نجد فى هذه المجاميع فى سهولة واضحة أن الأصل كان الإطار وحده أو الإطار وقصة واحدة من هذه، وأن قاص الليالى عمل فى كل هذه الإطارات ما عمله فى الإطار العام فحشًا وأسرف فى الحشو ولم يكلف نفسه مئونة الاختيار أو التجويد لسيئ ما اختار. انظر إلى مجموعة القصص عن إخوة المزين ـ مزين بغداد- فماذا ترى ؟ ركاكة وأى ركاكة وحشرًا ينسى القاص ما أراد بقصته فيذكر سبب العاهة فى مبدأ القصة، ولكن هذا لا يمنع من أن يستمر ويستمر فى قصته التافهة إلى النهاية. وقد يخونه فنه أحيانًا فيقتضب اقتضاب من نسى ولم يرد أن يترك ما نسيه فيذكر سببًا تافهًا مقتضبًا للعاهة أراد أن يملأ به الفراغ ليس غير .

شبيه بهذا الإطار الهندى إطار آخر عرف عن الهند أيضًا وهو ممثل تمثيلا حسنًا فى القصص الهندى الأصل فى الليالى، وهو إدخال القصص داخل القصة العامة كرد للسؤال المشهور عن كليلة ودمنة (وكيف كان ذلك). هكذا أدخلت قصة الحمار والثور وصاحب الزرع فى المقدمة، وهكذا أدخلت قصص الوزير فى قصة الملك يونان والحكيم رويان وهكذا أدخلت قصص الوزراء فى قصة ورد خان ابن الملك جلعاد. وهذا النوع من إدخال القصص احتفظ بصبغته الهندية بل بقصته الهندية الأصل فكان تفسير هذا الكيف

عادة قصة جيدة تدل على الغرض الذى سيقت من أجله. ولكن القاص استغل هذا فحاول أن يضيف ويطيل. وإذا كان الملك سأل وزيره وكيف كان.ذلك مرة فما الذى يمنعه من أن يعيد هذا السؤال فيعاد الرد مرات وتدخل قصص أخرى. وإذا كان الوزير قد قص على الملك يونان قصة الباز، التى تدل على غرضه كل الدلالة فلماذا لا يضيف القاص الفاسد الذوق قصة الوزير وابن الملك كما سماها التى لا تدل على شىء أكثر من أن القاص حشرها ولم يعرف كيف يقفها فى مكانها الجديد، فلا هى تدل على شىء مما سيقت من أجله ولا هى تدل على قصة لها موضوع يبرر قصها، ولعلها تشويه فى النقل أو الرواية لقصة كانت فى أصلها على صورة حسنة مختلفة.

وكانت العرب تألف هذا الاستطراد والخروج من حديث إلى آخر ثم العودة إلى الحديث الأول. فراجت كل أنواع هذا الاستطراد الهندى فى الليالى رواجًا ملحوظاً؛ لأنها صادفت قبولا من طبيعة السامعين، وبذلك تفنن القاص فى فتح أبواب القصص. فمن إدخال شبيه بقول الملك " وكيف كان ذلك ؟" كما نجده فى إدخال قصة "نعم ونعمة" التى مهد لها القاص بقوله: ستجتمعان كما اجتمع نعم ونعمة" إلى إدخال صريح فى أمره غير مفتعل كما يحدث فى قصة عمر النعمان؛ حيث يجلس الوزير دندان محدثاً الملك ليسرى عنه بقصة تاج الملوك ودنيا. ويدخل فيها بطريقة مبتكرة فى الليالى قصة عزيز وعزيزة فيصادف تاج الملوك عزيزاً يبكى فى وسط قافلة التجارة فيسأله عن سبب بكائه فيقص قصته التى فى إكمالها إكمال لقصة تاج الملوك. وأكبر الظن أن تلك الطريقة أعجبت قاصًا

آخر فأراد تقليدها فى قصة بلوقيا حيث يصادف جانشاه جالساً بين قبرين فيسأله السبب فى بكائه فيبدأ يقص قصته التى يظهر فيها التقليد الواضح لقصة حسن البصرى. ولكن القاص لا يستطيع أن يتقن تداخل القصتين معاً فتنتهى قصة جانشاه ويسير بلوقيا بعد أن سمعها فى طريقه وحده كما كان قبل أن يسمعها وكأنه لم يسمع قصته مع أن تاج الملوك تبدأ عقدة قصته من الصورة التى يريها له عزيز، ويظل عزيز معه بطلا من أبطال قصته إلى نهايتها.

وهذا إدخال آخر خص به الملوك. الرشيد أو غيره من ملوك الليالى ـ فيرى الرشيد مثلا أموراً فى تطوافه بالليل يريد أن يعرف السر فيها، أو ترفع إليه شكوى يريد تحقيقها وهو فى الحالين يجمع حوله قوماً يسألهم عن أمرهم الذى أثار دهشته أو أوجب تحقيقه. وهكذا تقف بين يدى الرشيد الصبيتان فى قصة الحمال والثلاث بنات، وهكذا يقف بين يدى ملك الصين اليهودى والمباشر والنصرانى المتهمون فى قتل الأحدب، كل يقص قصته وكل ينال العفو آخر الأمر. ففن الحديث أو القصة قد مجد فى الليالى. كل من قدم جهداً كان جزاؤه الخير على هذا الذى قدمه.

١٠

هذه الإضافة إلى الليالى من نقل أخبار أو ما يشبه الأخبار من قصص قصيرة تدفقت إلى الثقافة العربية منذ اتصالهم الأول بالفرس خاصة وغير الفرس من الأمم المجاورة قد زادت فى الكتاب جزءاً مهماً منه لا يحمل طابعاً خاصاً قوياً ولا يدل على بيئة خاصة متميزة وإنما هو قصص متصل بالطبيعة البشرية وبالإنسان فى كل زمان وفى كل مكان. وكان القصد إليه أولاً وقبل كل شىء ليملأ

فراغاً أو فجوات. ولكن هذه الإضافة تتخذ شكلاً آخر وتصبح وقد امتازت بمميزات البيئة والزمن امتيازاً قوياً حينما تصبح إضافة على نسق ما فى الكتاب. هنا يظهر العنصر المصرى قوياً وهنا نرى أسلوب قاص أو قصاص من عصر المماليك غالباً وقد تأثروا خطوات الكتاب فى دقة المفلس وحرص الذى لا يستطيع أن يبتكر شيئاً. وكان الكتاب قد خضع من قبل لأثر بيئتهم وأهلهم ففتنوا منه بأشياء وتجسمت أمامهم الفكرة القديمة عن الألف ليلة وليلة وما يحتمل هذا المقدار من الزمن من قصص كثير طويل فأخذوا يضيفون إلى الكتاب جديداً على نسق الأصل.

هذا النوع من الإضافة نستطيع أن نقسمه إلى أقسام وأن نتخذ مثلاً ندل به على كل قسم رغم أن الأمثلة عديدة كثيرة. فأول هذه الأقسام تأليف قصة كاملة على نسق قصة أخرى فى الكتاب مع شىء من التغيير لعله الخاطر الجديد الذى خطر للقاص فبرر وجود القصة. انظر إلى قصة حسن البصرى فماذا ترى؟ مجوسياً يكون سبباً فى إصعاد حسن البصرى بالطريقة المبتكرة إلى جبل السحاب، وهناك يصادف قصر البنات وهناك وذلك هو الأهم يلقى تلك الجنية ذات الثوب الريشى فيحبها وتحتال أخته صغرى البنات حتى توصله إليها ويتزوجها وينزل بها إلى أهله، ولكنها تستطيع أن تفر منه أثناء غيابه فى زيارة أخواته فيبدأ رحلته من جديد ويعود إلى البنات السبع ثم يبدأ رحلة أخرى شاقة شائقة حتى يصل إلى واق الواق وبعد جهد وسحر يظفر ثانية بزوجه. فإذا نظرنا فى قصة جانشاه فماذا نجد ؟ أما المقدمة فهى على نسق مقدمات كثيرة فى الليالى. على نسق مقدمة قصة تاج الملوك ودنيا خاصة

ولكنها صبغت لأمر ما بلون نصرانى مفتعل فى الأسماء ومراسيم الزواج. وكأنما القاص كان نصرانياً أو كأنما القاص ــــوهذا ما أرجحهــــ حاول أن يخفى تقليده بالإغراب فظن أنه حينما يجعل هؤلاء المسلمين فى قصة حسن البصرى نصارى فى قصته الجديدة ويجعل هذا الأعجمى المجوسى يهودياً يكون قد غير ونوّع بما يكفى لإخفاء معالم الأصل. ثم لا بد من دخول جانشاه مدينة غريبة فيها جبل كجبل السحاب الذى فى قصة حسن البصرى فماذا يفعل ؟ هذه قصة السندباد قريبة جداً من قصة بلوقيا التى أدخلت فيها قصة جانشاه فما أيسر ما ينقل عنها حادثة من حوادث ضياع السندباد سبع مرات بل أكثر فى البحار. ويصل جانشاه بفضل هاتين الاستعارتين إلى المدينة الغريبة ويصادف اليهودى الذى يقوم مقام المجوسى فى حسن البصرى، وهنا يبدأ النقل من قصة حسن البصرى نقلاً محكماً. ولكن جانشاه بدل أن يصادف فوق الجبل البنات السبع فى قصرهن يصادف الشيخ نصر الموكل بمملكة الطير منذ أمره سيدنا سليمان بذلك. وبنفس الطريقة يرى جانشاه ذات الثوب الريشى فقد فتح باب مقصورة أُمر ألا يفتحها. وتطير السيدة شمسة ثم تعود وترضى بجانشاه زوجاً ؛ ثم تفر منه لتعرف مقدار حبه لها ؛ وتُلقى أثناء طيرانها باسم المكان الذى سيجدها فيه. كل هذا لا يكاد يفترق فى شئ عما نجد فى قصة حسن البصرى، نقل كأحكم ما يمكن أن يكون النقل فى القصص. وتكون المدينة التى سيجدها فيها قلعة " جوهر تكنى " بدل " واق الواق " وهكذا ؛ اختلاف ينم عن الأصل فى غير مداراة بها إلا السذاجة فى تغيير الأسماء. ثم يعود جانشاه إلى رحلته بتفاصيلها من جديد

كما عاد حسن البصرى ؛ وبدل أن يلقى عبد القدوس وأبا الريش يلقى ملك الوحوش ورهطاً من الجن حتى يصل إلى شمسه فيعود معها. وهنا تبعد القصة عن أصلها الذى تقلده ويبدأ فى حسن البصرى جزء حديث مصرى صميم قوى المصرية حديث الإضافة إلى القصة فيما أرجح. بل إنه قريب جداً مما نجده فى قصة سيف ابن ذى يزن مثلاً. فهذا الزير الذى يتدحرجون عليه وهذه الطاقية وهذا القضيب، كل هذه نجدها فى هذه القصة كما نجد فيها الكثير مما فى الليالى من أشياء حول السحر والخارق. وقصة حسن البصرى بالذات قد أثرت أثراً بعيداً فى قصة سيف بن ذى يزن. وما إن يحس القاص أنه أسرف فى التقليد حتى يقدح ذهنه. وهنا لا يجد من مادته ما يسعفه. فإن كان حسن ومنار السنا زوجه قد عاشا فى أطيب عيش إلى الممات فهذه القصة لابد أن تختلف قليلاً بعد طوال التقليد فتموت شمسة بعد الزفاف ويرسل جانشاه إلى أهلها فيدفنونها فى هذا القبر الذى حفر بجانبه قبراً آخر لنفسه وجلس بين القبرين يبكى حتى يموت. وعلى تلك الحال كان، لما صادفه بلوقيا فى رحلته.

فى قصة حسن البصرى إذًا نوعان من الحوادث. حوادث مميزة للقصة وحوادث عادية تعين على سير القصة ليس غير. هذه الحوادث المميزة ـ صعود الجبل فى جوف الحيوان المذبوح بواسطة الرُّخ أو أى طير يطير فوق الجبال الشاهقة ليأكل صيده، وكيفية الوصول إلى رؤية الجنية ذات الثوب الريشى، ثم فقدها بعد الوصول إليها؛ لأنها وجدت هذا الثوب الذى أخفى عنها. ومحاولة استرجاعها وسكناها فى مملكة بعيدة غريبة الاسم لا يعرف عنها

شىء ؛ كل هذا وأمثاله من الحوادث المميزة للقصة بتفصيلاتها نقلا فى قصة جانشاه وأما الحوادث الأخرى فقد وجد القاص المقلد فيها شيئًا من الحرية ليدخل من عنده. فلما لم يجد عنده شيئاً استعان لملء هذا الفراغ بأن قلد غيرها. فقلد من تاج الملوك ودنيا فى المقدمة ؛ وقلد من السندباد فى رحلته الأولى تقليداً واضحاً ؛ وقلد من بلوقيا فى أثناء الرحلة وهكذا. وهو قد قرأ قصة بلوقيا بإمعان فيما أرجح؛ لأنه أدمج فيها قصته التى زعم جدتها. فلذلك نجد الجو العام فى القصة متأثراً كثيراً بجو قصة بلوقيا : جو الجن وسيدنا سليمان والشيوخ الذين وكلهم بالطير أو بالوحش. وبدل أن يكون هؤلاء شيوخ سحر مصرى كما نجدهم فى حسن البصرى، وبدل أن يصادف جانشاه عالم الجن الذى قد نزل كثيراً إلى عالم الإنسان حتى آخاه فى حسن البصرى، كما آخى بنات الجان حسناً الإنسى، نجد فى جانشاه عالم الجن الذى صبغه الدين والإسرائيليات بصبغة خاصة فأبعده قليلاً عن الحياة العادية. هذا العالم الذى فصل أمره فى قصة بلوقيا قد ترك صداه القوى فى قصة جانشاه لاندماجها فيها. كما لم تترك قصة أخرى من الليالى أثرها فيما أدمج فيها من قصة أو قصص.

كذلك قد يؤلف القاص قصة على نسق ما فى الكتاب ولكن لا ليضيف إلى الكتاب قصة وإنما ليطيل قصة موجودة فيه من قبل. هذه الإطالة هى فى واقع الأمر قصة جديدة قد مسخت أصلاً قوياً لها فى الكتاب ثم ألصقت بآخر القصة إلصاقاً لمجرد أن القاص أراد أن يطيل فى قصته. هذه قصة علاء الدين أبى الشامات يصل البطل فيها قرب النهاية إلى الإسكندرية، فما يكاد يصل إلى بلد وصل إليه نور الدين (الذى يشبهه فى الاسم) بطل قصة نور

الدين ومريم الزنارية، حتى يذكر القاص قصة نور الدين ومريم. والإسكندرية وحدها توحى بصلة النصارى بالمسلمين فى قصص الليالى. وما دام علاء الدين لا بد أن يرجع إلى الرشيد حتى لا يزال أبطال القصة جميعاً، وما دام نور الدين قد وصل مع مريم إلى الرشيد فى آخر قصتهما فتحمس الرشيد لهما ولإسلام مريم خاصة، فقد كملت بذلك الحوافز عند هذا القاص، الذى قص قصة علاء الدين أبى الشامات أو الذى أراد أن يطيلها فيما بعد، لأن يضيف موضوع مريم الزنارية إلى هذه القصة فى افتعال ظاهر. وهذه بنت ملك إفرنجة حسن مريم نسخة محرفة من مريم الزنارية. ومنذ يصل علاء الدين إلى بلد النصارى تتلو المواقف والحوادث بعضها بعضاً فى شبه فاضح أو نقل على الأصح لآخر قصة مريم الزنارية. ويأخذ التقليد مجراه فى أدق التفاصيل. فإذا كان لا بد من لقاء حبيبين فى الكنيسة. كما التقت مريم ونور الدين، فهذه حسن مريم، (التى لم يرها علاء الدين من قبل لأنها ليست فى القصة الأصلية) تظهر وفى صحبتها زبيدة العودية محبوبة علاء الدين وزوجه. وهذه كانت قد ماتت. ولكن القاص لا يخيفه ذلك ولا يعرقل عليه سبيل التقليد. فإن كانت قد ماتت فحسن مريم ساحرة كانت قد أرسلت جنية لتموت وتدفن مكان زبيدة، بينما يحمل زبيدة عون من الأعوان إلى حيث حسن مريم. وهكذا لا يفوت المقلد على نفسه فرصة أن يقلد أحب المواقف إليه _ موقف لقاء الحبيبين فى مكان غريب، غير لائق، بعد اليأس من هذا اللقاء. وبتتابع التقليد فحسن مريم تقتل أباها وإخوتها كما تقتلهم مريم الزنارية حتى تنتهى القصة.

وسواء أكانت القصة أدخلت فى أخرى وهى قائمة بذاتها أو ألصقت بالقصة إلصاقاً فى آخرها كما نجد هنا فالتقليد على أية حال واضح ظاهر. يقلد القاص أهم جزء فى القصة الأصلية ويضيف هنا وهناك فى بعض الفجوات شيئاً من عنده. هذا التقليد الأخير يختلف عما قبله فى أنه تقليد للجزء الذى أعجب فى القصة وليس تقليداً لكل مشخصات القصة وحوادثها المميزة كما وجدنا فى جانشاه وحسن البصرى.

وهنا يظهر لنا نوع ثالث من هذا القصص المقلد، فلا هو اعتمد على مشخصات قصة قوية فقلدها وملأ الفجوات من عنده أو من قصص أخرى، ولا هو اعتمد على جزء أو حادثة أعجبته فأضافها ناقلاً عن الأصل فى وسط القصة، التى أراد إطالتها أو فى آخرها. وإنما هذا النوع لا يكاد يكون قصة فى واقع الأمر. هو قصاصات من قصص أخرى جمعت إلى جانب بعضها البعض ثم أطلق عليها اسم جديد. فإذا أردنا أن نرجع كل جزء من أجزاء القصة إلى أصله من القصص الأخرى فى الليالى ما وجدنا فى ذلك صعوبة أو مشقة.

لنأخذ مثلاً قصة سيف الملوك وبديعة الجمال[1]. هذه القصة التى أحس القاص قلة جهده أو سذاجته فى تأليفها ففخم أمرها فى المقدمة وأمدنا بمعلومات مهمة عن تدوين القصص وعن صبغته المصرية الغالبة عليه مما لم يكن ليعنى بأمره لولا أنه أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد. هذه القصة التى ساح المماليك فى

(١) لم يؤرخ لين المخطوطين الفارسيين لهذه القصة.

طلبها فى الأقاليم الخمسة فلم يجدها إلا خامسهم فى إقليم مصر والشام. هذه القصة تتألف من أجزاء، كل جزء وحده ليس جديداً. فمقدمتها شائعة فى الليالى نجدها فى قصة قمر الزمان ومعشوقته وفى علاء الدين أبى الشامات وفى بدر باسم وجوهرة وفى أكثر هذه القصص التى ظهر فيها معالم الصنعة القصصية من مجرد هذه الأسماء المركبة الدالة على معنى لا على علم. ولكن القاص تتملكه الصنعة ويريد أن يضيف كل جديد ممكن إضافته إلى هذه المقدمة فيستعير شيئاً وجده فى تاج الملوك وما يكاد يطلع على قصة تاج الملوك حتى يفتته أمر صورة السيدة دنيا التى أراها عزيز لتاج الملوك. فينقل هذا إلى قصته، وتصبح عقدة القصة كعقدة قصة تاج الملوك تماماً. ولابد لسيف الملوك من رحلة يرحلها كما رحل تاج الملوك وكثيرون غيره من أبطال الليالى. فمن أين يكون استمداد هذه الرحلة التى لابد أن تعجب ولا بد أن يكون فيها كل جميل ؟ المصدر الطبيعى الذى يخطر على البال لأول وهلة هو رحلات السندباد فيلجأ إليها. وهكذا يبدأ جزء طويل يمكن إرجاعه إلى رحلات السندباد. ولكن كيف تنتهى هذه الرحلة ؟ لابد أن يقابل هذه التى أحبها ولكن ألا يكون الأفضل والأطول أن يقابل أخرى تدله عليها ؟ وهكذا يلقى سيف الملوك دولت خاتون. ومن تكون تلك؟ تكون إنسية أحبها جنى وما أكثر الجميلات اللاتى أحبهن عفريت فى الليالى فارتفع بهن فى آفاق السماء، أو غاص بهن فى أعماق الأرض فجعلهن بعيدات عن أهل الأرض. فالصعلوك الثانى قد صادف تلك الجميلة فى طابق تحت الأرض فما يمنع من أن يصادفها تاج الملوك فى القصر المشيد الذى بناه يافث بن نوح

والذى ذكره الله تعالى فى قوله (بئر معطلة وقصر مشيد). وهكذا تستمر الصنعة فى هذه القصة تعمل عملها حتى تكاد تخفى معالم هذه الأصول فى بعض الأحيان لولا أن القاص قليل الحظ من الذكاء فيما يظهر، ولولا أن الموضوعات التى تفتن القاص العادى محدودة. ولئن إستطاعت كثرة الاستعارات للأجزاء من القصة وللتفصيلات وتنوعها أن تحجب أحياناً هذه الأصول بحجاب شفاف فإنها لم تستطع أن تخفى إحساس القاص نفسه بهذا التقليد وضيق الباع فى إتقانه .

نفس هذا النوع من التقليد نجده مفضوحاً ظاهراً فى قصة على شار وزمرد الجارية وفى قصة مسرور التاجر ومعشوقته زين المواصف وفى غيرهما. وإن كنا نلاحظ أن بعض هذه القصص قد يشتمل بين حين وآخر على جزء جديد شيئاً ما فى موضوعه، ولعله هو النواة التى حفزت القاص أحياناً على أن يقول قصته، فلما لم يستطع إنماء موضوعه قص علينا تلك القصاصات من هنا وهناك وألصقها بعضها بالبعض فى ترتيب يظهر فيه التكلف والتصنع.

وسواء أنبع هذا التقليد من مشخصات القصة أو من أهم أجزائها أو من أجزاء منها ومن غيرها فألف بينها وأخرجت قصة جديدة هى فى الواقع أطراف من قصص سابقة فقد اتجه التقليد عامة اتجاهين أساسيين : أما الأول فهو أن يأخذ القاص هذه الموضوعات التى كررت فى الليالى، كموضوع حب واحد من أفراد الشعب لجارية أمير المؤمنين أو كحب العفريت للإنسية واختطافه إياها يوم عرسها أو كحب المجوسية أو النصرانية أو اليهودية التى تسلم من أجل حبيبها المسلم وتقتل أباها الذى يأبى الإسلام لأنه

عدو من أحبت، فينقل هذه الموضوعات كما هى أو بشىء قليل من التحريف الذى يؤقلمها فى القصة الجديدة. فبنت عذرة اليهودى وبستان بنت بهرام المجوسى ومريم الزنارية بنت ملك إفرنجة يقمن فى هذا الجزء من قصة إسلامهن بدور واحد لا تغير فيه إلا فى الأسماء وفى التافه من الحوادث، ولكن الدور فى جوهره واحد والموضوع واحد. وكذلك يُنقل الفَرس الطائر وخاتم سليمان وما يشبههما من العجائب كما هى تقوم بدورها كما هو فى مختلف القصص. وأما الاتجاه الثانى فهو إنماء الموضوع على نحو أطول وأكثر تفنناً مع الأمانة الشديدة للتفصيلات الأصلية لا للموضوع عامة. فيصبح الموضوع الذى كان مقدمة قصة كموضوع تنافس اثنين من الجن فى أى محبوبيهما أجمل الذى قدّم به القاص لقصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان والذى لم يزد على أن يقوم مقام الصورة التى رآها تاج الملوك وسيف الملوك فى قصتيهما، كل ما فى الأمر أن الصورة هنا كانت الحبيبة نفسها قد نقلها الجن ليلاً وأعادوها فى الصباح، يصبح هذا الموضوع هو قصة الوزير شمس الدين مع أخيه نور الدين وقد تطور، وإن كان قد اختصر قليلاً فى بعض التفصيلات، وأصبحت العقدة التى يوجدها عقدة مبتكرة وهى هذا الابن الذى حملت فيه بنت الوزير من ابن عمها يوم حمله الجن إليها ليلة زفافها فظنت أنه زوجها. وقد يبلغ هذا الإنماء درجة فى الرقى أكثر من هذه فيصبح الجزء من القصة أو القصة القصيرة جداً قصة جديدة طويلة. ولعل أوضح مثل على هذا قصة الشيخ الثانى فى قصة التاجر والعفريت. فالموضوع موجود فى هذه القصة القصيرة فى أخصر صورة. ولعل القاص اختصره ليملأ به

هذا الإطار الذى تطلب منه ثلاث قصص لم يكن يعرفها أو لم يكن يتذكرها. ثم نرى الموضوع نفسه نامياً وقد أصبح قصة الصبية أمام الرشيد فى قصة الحمّال والثلاث بنات. وقد طغى هذا الموضوع على ما فى رأس القاص مما أراد أن يملأ به هذا الإطار فقصه جيداً وملأ به هذا الإطار الذى فتحه على نفسه حتى أصبحت قصة الصبية الثانية فاترة بعد ذلك فتوراً ملحوظاً. وحتى أصبحت لاختصارها قلقة فى المكان الذى وضعت فيه. واحتاج القاص إلى كثير من الافتعال وخاصة فى الخاتمة ليجعل لقصة هذه الصبية الثانية قيمة فجعل الأمين بطلاً من أبطالها. ولكن القصة رغم هذا لم تدل على كثير ولم يثر أمرها ظاهرة عجيبة حقة. ولعل هذا الإطار من أكثر الإطارات تمثيلاً لاضطراب الأمر بعد أن يفتح الإطار. فهؤلاء ثلاث بنات نسمع قصة اثنتين ولا نجد للثالثة ذكراً لأن الرشيد رأى فيهما ما يثير دهشته فالأولى تضرب كلبتين وتبكى لأنهما أختاها قد سحرتا؛ لأنهما آذتا أختيهما، والأخرى على جسمها آثار ضرب. فإذا قصت الأولى قصتهما وقد أعجب القاص موضوعها فملأها بتفصيلات وحسن فى أسلوبها وجعلها خليقة حقاً بأن تقولها صبية جميلة فى حضرة الرشيد جاءت قصة الأخت بعدها فاترة لا قيمة لها ولا جديد فيها وكأنما أراد القاص أن يسد بها بابًا فتحه لا أكثر.

هنا نجد موضوع خيانة الأختين نامياً كبيراً قد فصلت أمره تلك الصبية وأضافت إليه مثلاً رحلتها فى مركب للتجارة ثم وصولها إلى البلد الذى سحر أهله حجارة إلا هذا الشاب الذى أحبته ثم حسد أختيها لها عليه ومحاولة إغراقها ثم نجاتها بعد أن غرق زوجها ثم

ملاقاة هذه الجنية التى أحسنت إليها فكافأتها بأن سحرت لها أختيها كلبتين ويصفى الرشيد الموقف بأن يستحضر الجنية لتفك السحر.

ولكن هذا الموضوع قد أعجب القاص وأراد أن يؤلف فيه قصة طويلة قائمة بذاتها لا تدخل فى إطار ما. فهو يأخذه موضوعاً لقصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة وأخويه. وبعد أن كانت قصة الصبية لا تكاد تبلغ من الصفحات أربعاً تصبح قصة عبد الله ابن فاضل فى أكثر من إحدى وعشرين صفحة. ويقدم لها القاص المصرى الحديث بمقدمة عن الرشيد وعامله فى البصرة وتأخره فى إرسال الخراج وإرسال الخليفة أبى إسحق النديم لإحضاره ثم مبيت أبى إسحق عند عبد الله بن فاضل وإطلاعه على أمر الكلبتين ورجوعه بالخراج إلى الخليفة وإخباره بأمر عبد الله مع الكلبتين فيحضره الخليفة ويبدأ قصته التى قصتها الصبية على الرشيد فى الليالى الأولى من الكتاب ولكنه يعيدها هنا، ولم يبق فى الكتاب إلا ليال قليلة، وقد أطال فيها وأضاف إليها عناصر مختلفة منها الجديد الذى لم يكن فيها من قبل كموافقة الكلبتين كل آونة على ما يقوله عبد الله اعترافاً منهما بما حدث إذ يسألهما فتهزان رأسيهما، ومنه ما هو شرح لهذا الأصل فيذكر أمر هذه المدينة التى أسلم أهلها وأن "الخضر" هو الذى جاء هذا المسلم وطمأنه وزرع له شجرة زيتونة أورقت وأثمرت فى الحال، إلى إطالة فى الشرح حيث يوجد مجال للإطالة فى وصف تلك المدينة التى تحجر أهلها، أو إطالة فى التفاصيل عند الكلام على موت الأب أو الوصول إلى مملكة الجنية سعيدة بنت الملك الأحمر. وهكذا يستعمل القاص

فنوناً مختلفة من الإطالة والإضافة والتجويد حتى يصل بها إلى أن تكون قصة طويلة لها وحدتها ولها شخصيتها الجديدة.

كذلك يضعف أمر هذا التقليد ضعفاً شديداً من حيث نقل الحوادث والتفاصيل ويصبح مجرد صدى، ولكنه صدى قوى فى كثير من الأحيان، لبعض مواقف معينة من القصة أو لبعض شخصياتها كالصدى القوى الذى تركته طريقة ضياع السندباد فى البحار السبعة وما صادف من العجائب فى قصص كثيرة، فى بلوقيا وجانشاه وسيف الملوك. والصدى الذى تركته زنانير مريم الزنارية فى قصة على شار وزمرد الجارية. والصدى الذى تركه موقف الفحش من قصة قمر الزمان فى قصة مسرور التاجر وزين المواصف. هذه الأصداء أكبر دليل على تفاعل هذه القصص المختلفة فى الكتاب ؛ وهى فى صدد الإضافة تدل على تأقلم هذا الجديد الذى أضيف. فقصة السندباد البحرى[1] دخلت الكتاب فتركت فيه أصداء جديدة ورددت أصداء موجودة فيه من قبل. تركت رحلات السندباد أثرها فى كل قصة فيها ضياع فى الأرض أو البحر تقريباً وما أكثر الضياع فى البحر فى القصص البغدادى خاصة. وتركت أثرها من حيث هذه البلدان والعجائب التى كان

---

(١) هناك قصة السندباد الحكيم أو قصة الوزراء السبعة التى توجد فى هذه النسخة تحت اسم قصص تتضمن مكر النساء وهذه هى التى نصت الكتب القديمة كمروج الذهب على أنها وجدت مستقلة فهى إذًا قد أضيفت إلى الكتاب. ولكن قصة السندباد البحرى وإن تكن موجودة فى أقدم نسخة من الليالى كجزء منها فإنها على الأرجح كما تدل هى نفسها و موضوعها خاصة مما قد أضيف أيضاً إلى الكتاب بعد الترجمة على الأقل.

يراها السندباد فكان القاص إذا أراد أن يتحدث على أمر عجيب صادف البطل فى رحلته كثيراً ما يفزع إلى هذه العجائب المذكورة فى قصة السندباد ؛ فمدينة القرود فى جانشاه صورة لمدينة القرود عند السندباد فى رحلته ولمدينة القرود فى سيف الملوك. وكذلك رددت قصة السندباد أصداء فى الكتاب فهذه المهنة الجديدة التى يتكسب منها السندباد صنع السروج فى مدينة يركب أهلها الحصان دون سرج صدى ظاهر لما نجده فى قصة أبى صير وأبى قير المخرجة إخراجاً مصرياً حديثاً. وسيدنا سليمان بكل ما حوله فى قصة السندباد صدى من أصداء الليالى ظاهر قوى. والدعاية التى دخلت الرحلة السادسة عن عدل الرشيد وتدينه صدى من أصداء الكتاب فى القصة وعلى العكس من هذا نجد قصة عمر النعمان. فالآثار التى تركتها فى الكتاب ضعيفة إذا قيست بآثار رحلات السندباد فموقف الشطرنج الذى نجده فى قصة مسرور وزين المواصف والذى نجده فى عمر النعمان بين شريكان وأبريزة موقف مفتعل قلق ظاهر أنه حشر حشراً، والوصف الدقيق فيه برر هذا الحشر الذى جاء لمجرد أن يظهر القاص علمه بهذه اللعبة. ونحن لا نستطيع بحال أن نقول إنه أصلى هنا أو هناك. وكذلك هذه التماثيل فى الدير التى يصفر فيها الريح فيخيل للإنسان أنها تتحرك نجدها فى دير أبريزة ويصادفها جانشاه فى رحلته وهى فى الموضعين قلقة قد زيدت للإطالة فى وصف هذا الدير أو القصر العجيب. وهى صورة قد علقت فى ذهن القاص من قصص أخر من نوع آخر حول الكهنة أو الأديرة أو من وصف سمعه أو شاهده أو قرأه فى أغلب الظن مستقلاً عن القصص فأضافه زينة وتزيداً.

ونجد هذا الوصف بعينه فى كلام المسعودى مثلاً عن هياكل الصائبة فى كتاب مروج الذهب.

والعجوز "شواهى" التى تدور حولها القصة لا نجد لها مثيلاً فى الليالى. حتى هذه التى دعيت باسمها فى جزيرة واق الواق لا تشبهها فى أكثر من الاسم وبشاعة الخلقة. فهذه الأخيرة طيبة القلب قد ساعدت حسن البصرى بكل ما تملك أن تساعده به بينما الأخرى قد عاثت فى القصة فساداً وقتلاً واغتيالاً. لذلك لا يمكن أن نقول إن أثرها قد تعدى نقل الاسم ؛ وهذا ليس بأثر على أية حال. وتعليل ذلك عندى أن القصة ـ عمر النعمان ـ أضيفت إلى الليالى فى عصر أحدث بكثير من عصر القصص الأخرى، عصر كانت فيه هذه القصص المستقلة قائمة من زمن وأهم مميزاتها معروفة عنها مشهورة. والقصة بعد غريبة شيئاً ما عن جو الكتاب. فالحروب الدينية ـ حروب الدولة خاصة ـ لا تكاد توجد فى الكتاب. والقصة قد صَفِرت أيضاً، إلا افتعالاً، من أهم ما يمكن أن يؤثر فى سامعى الليالى وهو موضوعات الحب التى تكون عقدة القصة. وعنصر الخوارق والعجيب والشاذ عناصر ضعيفة فيها. كل رواج القصة جاء فيما أظن من أنها دعت أنها تقص تاريخاً حقاً بكل ما فى التاريخ من ملوك وحروب، ومن أنها كانت حرباً على النصارى فأكسبها تحمسها للدين امتيازاً. وهى، فى أغلب الظن، قد عاشت وحدها مستقلة طويلاً وقد خضعت لسبل من الإطالة خاصة بها. انظر إلى التكثر فيها من موضوع حب أبناء العم وشهرة هذا الحب وامتناع الأب من تزويج ابنته بمن شهر بحبها، وهكذا

على نحو ما نجد فى تاريخ الأدب العربى وفى الشعر العربى نفسه. هذا النحو من الإطالة أو هذا الموضوع على افتتان العامة به وكثرته فيما أثر من أخبار الأدب لا نكاد نعثر عليه فى الليالى فى موضوع آخر إلا عرضاً. لقد أحبت عزيزة عزيزًا وهو ابن عمها، ولكنه حب من نوع آخر، حب على نحو مصرى حديث بعيد كل البعد عن حب العربى لابنة عمه، وهو أقرب إلى جو الجوارى منه إلى جو الحرائر. وهو فى عمر النعمان ظاهر الحشر والإضافة فيما كان بين نزهة الزمان وأخيها، حتى أن القاص نسى فصور الأخوين كأبناء العم فيما بينهما من حب. وكذلك خضعت هذه القصة لنوع طريف من إطالة القصص لا نكاد نصادفه بهذا الوضوح إلا فيها، وهو ما يمكن أن نسميه تكراراً للحوادث أو المواقف وتكرار الشخصيات. وفى مقدمة الكتاب نجد هذا التكرار فى شىء من الإتقان. فشاه زمان الذى يتسمى باسم لا يعرف فى الفارسية القديمة، وما هو إلا تركيب من لفظ شاه وكلمة زمان العربية، ما هو إلا صدى مكرر لشخصية شهريار. وابن النديم يصف المقدمة ويذكر بعض شخصياتها، والمسعودى يعدد شخصياتها، ولكن واحداً منهما لم يذكر هذا الأخ وإن كانا لم يغفلا ذكر المرضع أو الأخت. وأكبر الظن أنه لم يوجد أخ فى صورة المقدمة الأولى، وأنه زيد على الكتاب مع نموه فكان صدى لأخيه ليس غير. أما فى قصة عمر النعمان فإن هذا الصدى أوضح وأكثر بما لا يحتمل الشك فى أمره. فشواهى قد كررت فى ميسون، و"قضى فكان" و "كان ما كان" تكرار لنزهة الزمان وضوء المكان، وإن كان الأخيران أخوين إلا أنهما كأبناء العم فيما جرى بينهما من حب وفراق وتلاق. وجوارى النعمان صدى

لنزهة الزمان وهكذا . والمناظر نفسها تكرر فى الحرب وفى السلم. والإطالة المفتعلة تظهر قوية وخاصة قرب الانتهاء إذ يدخل " كان ما كان " بغداد ويخرج، وفى دخوله قرب النهاية وفى خروجه بعد لتلك النهاية، ويتكرر هذا الخروج حتى لا يصبح له سبب فيقول القاص معللاً فى إفلاس "لأمور اقتضت ذلك " . وأهم ما يمكن أن تكون القصة قد أخذته من الليالى هو موقف هذه الجوارى المتعلمة، فى حضرة النعمان. فالمواقف تتكرر حتى ليصبح لكل موقف تقريباً نظير فى القصة. ولعل هذا الموقف تقليد لقصة تودد. وقصة تودد الجارية على كل حال من القصص التى يصعب على الباحث أن يتصور أنها عاشت على ألسن القصاص يوماً ما على تلك الصورة الجافة التى نجدها عليها. ولا يمكن لى أن أتصور جمهوراً من الشعب ينصت إلى هذه المعلومات فى الفقه والقراءات ولا يمل. فهى على الأرجح كانت هيكلاً بسيطاً ثم كتبت وظلت مكتوبة وأضيفت إلى الكتاب بعد أن اعتمدت على أصول مكتوبة لهذه المعلومات أو ألفت وأدمجت فيه كتابة منذ أول عهدها. ولذلك فإن خضوع قصة عمر النعمان لمثل هذا الأثر خضوع جاء من التدوين الحديث لها، جاء زينة كتابية ولم يكن تزيداً فى القصة أو حوادثها.

وليس هذا ببعيد على كتاب قد نال أسلوبه من هذا التدوين أكبر الآثار. هذا قاص جلس يدون قصة وهو يريد الإطالة ولكنه لا يريد أن يؤلف ولا أن يضيف من خارج الكتاب شيئاً مؤلفاً، ولا يريد أن يجهد نفسه أيسر جهد فيحور فيما أمامه أو يؤلف على نسقه. فما الذى يعمله ؟ إنه يعمد إما إلى الإطالة بالألفاظ وهذا يكون فى

الوصف، وإما إلى حشر المواقف التى يجد لها وصفاً مطولاً أو تتسع للتمثل بالشعر الكثير.

والكتاب من هذه الناحية فى إطالة المادة بتجويد الأسلوب وتزيينه يمثل لنا درجات ثلاثاً. أما الدرجة الأولى وهى الغالبة عليه فهى فى هذا القصص الذى لم يقصد القاص فيه إلا تحسين الألفاظ وتجويدها. وإنما كانت عنده طائفة ساذجة من السجعات العادية المألوفة فأضافها هنا وهناك وكانت لغته فى القصة أقرب إلى لغة كلامه فوجد مجال الإطالة فى الإكثار من التفاصيل المعروفة المحفوظة. ووجد فى ذلك لذة فيما يظهر كتلك اللذة التى يجدها العامة اليوم عندما يحاولون قص حادثة فكل صغيرة يهيأ إليهم أنها مهمة. وهم بالطبع لم يعتادوا، ولم تتطلب حياتهم، هذا الاختصار فى الكلام أو التفكير فيه. لذلك كانت تصفية الحادثة فى قصصهم من هذه الشوائب الكثيرة العالقة بها من أبعد الأمور. ولما كان القصص فى طوره هذا البسيط يعتمد أكثر ما يعتمد على إشباع رغبة السامعين فى سماع أخبار أو حوادث فقد تخيل القاص أن سامعه يقول له بعد كل جملة " ثم. . ثم " وهو يشبع هذا النوع من الإنصات بحوادث وحوادث لا نهاية لها. ولم يتخيل القاص أن سامعه فكر فيما سمع فقال له " كيف؟ أو لم ؟" فهذا النوع من التجارب الذى يُبنى على تفكير المؤلف والقارئ معاً لم يكن موجوداً فى هذا الطور من أطوار القصة عند الشعب الإسلامى. كل هم القاص وكل هم القارئ أو السامع كان أن تتتابع الحوادث وكلما كانت غريبة وكلما كانت لم تحدث لأحد قط وكلما صورت دنيا مستحبة أو مواقف مغرية مثيرة وكلما اشتملت على عبرة أو مثل

أوحل لمسألة معقدة أو ما أشبه ذلك من أساليب تزيين القصة للعامة كان أثرها أقوى والإنصات إليها أكثر تسلية وربما أكثر فائدة عند هؤلاء الذين تخيلوا العلم والرقى على هذه الصورة الساذجة من الحكمة والاعتبار.

هذا النوع من الإطالة قد ملأ الكتاب وأخذ يتجلى فى قسمه الأخير من القصص المصرى الصرف. نراه فى معروف الإسكافى وأبى صير وأبى قير وفى قمر الزمان ومعشوقته. وهكذا نراه فى أكثر القصص الذى خضع خضوعاً قوياً للأثر المصرى، وإن لم يكن قد ألف فى مصر، فحشرت فيه مواقف الزفاف واللقاء والفراق على نحو مصرى حديث بالنسبة إلى سائر الكتاب. كقصة نور الدين وأخيه شمس الدين. ولا نخالنا نسرف إذا قلنا إن قلة قليلة جداً من القصص الذى يظهر أصله الهندى مفضوحاً هى التى نجت إلى حد ما من هذا الأثر- أثر الإطالة عن طريق قص التفاصيل التى تكاد تكون محفوظة على صورة بعينها.

وأما الدرجة الثانية لتزيين الكتاب وإطالته فقد كانت أقرب إلى طبيعة الفن الأدبى كما كان يفهمه هؤلاء القصاص. كان تزيداً فى الوصف بالسجعات المتراصة الكثيرة التى تكاد تتكرر بألفاظها وتمل لطولها وافتعالها كلما سنحت الفرصة لإدماج هذا الوصف فى الكلام. ما يكاد يظهر بستان إلا هرع القاص إلى تلك الطائفة المحفوظة من السجعات بعينها فرصها رصاً. كل بستان أفيح وكل بستان تغرد أطياره حتى فى منتصف الليل كما نجد فى قصة جميل ابن معمر للرشيد. والقاص ينقل هذا الوصف فيتزيد فيه أحياناً حتى يبلغ مبلغاً مملاً فى الواقع كما نجد فى وصف البستان الذى

أدخل فيه الشيخ إبراهيم مريم الزنارية وصاحبها نور الدين (ج٤ ص ١٣٦ من الطبعة المصرية).

كذلك الجميلة ما تكاد تظهر حتى تظهر وسط جميلات وهى كالشمس أو كالقمر بين النجوم -وكثيراً ما يفتعل القاص هذا المنظر افتعالاً ليقول هذه السجعات المحفوظة فى وصف الجميلة وسط الجميلات. ووصف الأبطال المادى جزء مهم من تصورهم فى هذا القصص الذى يعتمد على أفعالهم كما تعتمد الحياة الواقعة. وكما يؤثر شكل الإنسان فى تصوره فى الحياة الواقعة بل فى تقدير أفعاله أحياناً، فكذلك اهتم القاص الذى يصور القصص فى بداءته بوصف البطل وصفاً مادياً، وجعل لهذا الوصف أثراً مهمًا فى الحكم عليه وفيما يفعل وفيما يصيبه من أحداث. كذلك عندما وصف القاص جمال الرجل أو جمال المرأة عامة، أو بشاعة العجوز أو الشيخ الشرير عادة وجد فى كل هذه فرصاً لأن يرصّ سجعات أقل جودة وأكثر إملالاً بتكرارها كما هى دون تحريف كبير فى أكثر الأحيان.

كذلك فعل فى كل وصف تقريباً، فى وصف البحر أو السماط أو الحرب. ومواقف اللقاء أو الفراق، أو ما يشبه الفراق من فقد أمل الوصول إلى الحبيب خاصة، مواقف مثيرة للحبيبين، ولكنها أشد إثارة للقاص وسامعيه، فصور القاص هذا كله عادة بأن يغشى على البطل أو عليه وعلى البطلة معاً ثم يتدفق محفوظ القاص من شعر الحب الذى يكاد يستأثر كموضوع، بكل الشعر الذى زينت به الليالى وكثر فى بعض نسخها وقل فى الأخرى.

وهذا الشعر كان لدى القاص على أقسام. فهو إما شعر منقول من شعراء مجيدين قد حفظه القاص وسمّعه فزين بذلك موقفاً من مواقف قصته على نحو ما كان يزين قصاص الشعب منذ القدم إلى اليوم قصصهم التى يسمّعونها للشعب فيقصون حيناً وينشدون الشعر حيناً آخر كحلية لهذه المواقف التى يصفون. وهو إما شعر جيد أراد القاص أن ينسج على منواله؛ لأنه لا يذكره جيداً فى أغلب الأحيان فهو يحرف فيه ويدخل عليه من عنده أبياتاً ركيكة من السهل جداً تمييزها من الأصل الجيد. أو يكون، آخر الأمر، شعراً قد حاول القاص أن ينظم به واقع الحال أو موقفاً من المواقف أو القصة كلها، وهنا تبلغ الركاكة أشدها فقد تركنا لموهبة هذا القاص المحدودة فى الشعر حداً شديداً، والتى لم تكن لتتسع لأكثر مما أظهر من سذاجة فى قصته. ونجد هذا النوع خاصة فى قصص يتفشى فيها فحش لا يوجد بهذا الوضوح فى سائر الكتاب. والقصة التى يكون فيها مثل هذا الشعر تكون عادة دون المستوى العادى لقصص الليالى. وهى إن شذت عن تلك القاعدة تكون قد حملت آثار هذا الذى قد هجم عليها بفنه ليصلحها فأفسد فيها ولكن أكثر فساده ينحصر فى التمهيد لهذا الشعر الركيك، الذى أعجبه فيما يظهر.

ويكثر الشعر فى مواقف الوعظ ولكنه فى مواقف الفراق كما أسلفنا يفوق كل المواقف كثرة وجودة. لذلك كثيراً ما يخترع القاص هذا الموقف اختراعاً فإذا التقى الحبيبان فقد تستدعى القصة افتراقهما من جديد لتطول. كما نجد فى قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان. ولكن قد يطول موقف الافتراق لمجرد الإطالة فى هذا

النسيب. وهنا قد يفتح الله على القاص بنثر يراه قيماً فى الموضوع فتدور المراسلة بين الحبيبين، شكوى نثرية متقنة فى سجعاتها الكثيرة يزينها الشعر الكثير مروياً ومصنوعاً. وأكثر ما يكون هذا فى القصص المصنوعة صنعاً. والتى لا تدل فى واقعها إلا على تقليد مفلس سواء قلد فيها كلها كما نجد فى قصة مسرور المواصف، أو قلد فى بعض المواقف كما نجد فى قصة أنس الوجود والورد فى الأكمام، التى تمدنا بصورة طيبة من هذا الفن النثرى المزين بالشعر من الرسائل الغرامية.

أما الدرجة الثالثة من الإطالة بواسطة الأسلوب فهى فى نفس هذه القصص المصنوعة صنعاً. هنا يكاد القاص يفزع إلى السجع فى كل خطوة تقريباً من خطوات القصة. يصف الملك فى سجع وكذلك يصف شوقه للأولاد ويصف جمال المولود وهكذا. كل خطوة فيها وقفة مفتعلة. وقد تتكرر هذه المواقف نفسها فى قصص هندى الأصل فلا نجد اسماً للملك ولا وصفاً لاتساع ملكه وعدله فى رعيته، وإنما نجد ملكاً فى قديم الزمان أراد كذا أو فعل كذا. كما نجد فى قصة وردخان ابن الملك جلعاد. حتى أننا لا نكاد نجد فى هذه القصص أعلاماً أحياناً لهؤلاء الملوك لكثرة ما عنت الحوادث الجديدة القاص فشغل بها عما سواها. أما فى القصص المصنوع فالقاص مفلس، كل كلمة تزيد فى طول قصته وكل حكمة، فيما يرى هو، تضيف إلى جمال الصنعة القصصية. وهكذا تصبح القصة وهى ليست أكثر من مواقف مُهّد بها لهذا الوصف ولهذا الشعر.

وأخيراً لقد أنسينا ما أنسيت شهرزاد. فهى تقص قصصها فى ليال ولكن لتقف عند الصباح فى موقف يثير حب الاستطلاع. فهل

كان هذا رائدها حقاً ؟ وهل الذين قسموا الليالى فكروا فى شىء من هذا ؟ الواقع، وهذا يقوى الترجيح الذى أسلفت من أن الليالى لم تؤلف على هذا النحو، إن الليالى لا توحى بهذا الفكرة. ولئن استطعنا أن نتكلف فنقول إنها فعلاً أوحت بذلك فى بعض الليالى فالثابت أنها فى الكثرة المطلقة لا تدل على شىء من هذا التشويق. هذه ليال تقطع وسط جملة تقولها شهرزاد. فإذا كانت الليلة القابلة أكملت متعلقات الجملة التى بدأتها البارحة وهكذا. وأما أن القاص قد راعى هذه الفكرة فى تقسيم الليالى من حيث طولها فهذا أيضاً كان أبعد ما يكون أن يصل فيه إلى إقناع. فالليالى تطول فى الجزء الأول من الكتاب وتكاد تختصر إلى الربع نحو المنتهى. وهذا لا ينفى أننا نجد ليلة قصيرة جداً تتبعها أخرى أطول منها. ولكن الذى لا شك فيه هو أن القاص حاول أن يكون تقسيمه منظماً نظاماً يناسب الواقع. فالليالى المتتالية تكاد تتقارب فى الطول وهى عندما تتجه نحو القصر تتجه فى ذلك تدريجاً. وفى الجزء الثالث، وخاصة فى الرابع حول نصفه الأخير. نجد هذه الليالى القصيرة مقسمة تقسيماً يكاد يكون دقيقاً منظماً لا يشذ من حيث الطول.

فإذا ذكرنا تلك النسخة التى أشرنا إليها من قصة سول وشمول، وإذا ذكرنا هذه الأدلة التى سقناها من قبل، عرفنا أن التقسيم خضع كما تثبته النسخ أمامنا، فى تلاعبها واختلافها الشديد من حيث النظام والدقة، لرغبة نساخ حديثين فى تاريخ الليالى. لم يذكروا المقدمة ولا ما أشارت إليه أى ذكرى، وكل ما فى الأمر أنهم تذكروا أن هذه أسمار ليل وأنها قيلت أجزاؤها كل جزء منها فى ليلة فيجب أن تتقارب فى الطول وإخضاع القصص إلى التقسيم من

حيث الطول لا يتطلب شيئاً فى الواقع ما دام القاص يستطيع أن يقطع الليلة وسط الجملة، ولكن قطعها فى موقف مشوق يتطلب مواهب لم يكن النساخ أو حتى القصاص يتمتعون بجزء منها.

والآن وقد استعرضنا النواحى العامة التى عملت فى إخراج الكتاب على هذا النحو الذى بين أيدينا، والتى جعلت له وحدة قوية وروحاً خاصاً يسرى فيه من أوله إلى آخره، معتمدة فى ذلك على الموضوعات حيناً وعلى الشكل حيناً آخر وعلى الصفات العامة حيناً ثالثاً، نقسم الكتاب إلى أقسام ليتسنى لنا درس هذا الخضم الوافر من القصص على ضوء قريب نرى فيه مميزاتها الخاصة. ولما كان من الصعب أن ندرس هذه القصص قصة قصة وهذا الدرس لا يسير بنا إلى كبير نتيجة فقد آثرنا أن نقسمها إلى موضوعات عامة تضم القصة أو أجزاء من القصة فنستطيع أن نصور هذه الموضوعات المختلفة التى طرقها القصاص من خلال هذه القصص والأجزاء جميعاً.

لنبدأ بموضوع الخوارق لأنه يضم أكبر جزء وأهمه من أجزاء الكتاب.

الكتاب الثالث

الفصل الأول: الخوارق فى ألف ليلة وليلة

الفصل الثانى: الموضوعات الدينية فى الليالى

الفصل الثالث: الموضوعات الخلقية فى الليالى

الفصل الرابع: موضوع الحيوان فى الليالى

الفصل الخامس: الحياة الاجتماعية فى الليالى

الفصل السادس: الموضوعات التاريخية فى الليالى

الفصل السابع: الموضوعات التعليمية فى الليالى

الفصل الثامن: المرأة فى ألف ليلة وليلة

خاتمة:

الفصل الأول

الخوارق فى ألف ليلة وليلة

١

عندما فوجئ الإنسان لأول مرة بأن فى هذا العالم قوى تسيطر على سيره ليس له عليها من سبيل لم يكن ذلك لأنه رأى نظام الكون واختلاف الليل والنهار، ولكنه كان لأنه رأى أخاه الإنسان يموت. فالنظام أو اطراده لا يوحى إلى العقل البشرى فى فطرته الأولى بالتفكير. فالشمس تطلع كل يوم؛ لأنها كانت تطلع كل يوم. ولكن الشاذ والجديد والخارج عما ألف هو الذى يثير الإنسان. يثير عاطفته، فإذا ثارت عاطفته فكر إن كان هذا التفكير الساذج يمكن أن يسمى تفكيراً. صدم الإنسان بحقيقة الموت التى خالفت النظام الذى ألف ؛ فخاف، فإذا ما خاف فكر فى اتقاء الخوف وأحس فى الشىء الذى أثار خوفه قوة لا يدرك من أمرها شيئاً إلا أنها رهيبة. من هنا نشأت عبادات الإنسان أو المراسيم التى يقوم بها تقرباً أو اتقاء. تمثلت فى ذهنه صورة ما من إله الموت فحاول أن يترضاه بعد أن فرّ منه وخاف أول الأمر. ثم عرف أن المرض يؤدى إلى ما يخاف

فحاول أن يتقيه. وأفلح من قومه رجل فى أن يشفى المريض بطريقة ما، فأجلّ الشافى وحاول أن يتعلم الطريقة. وهكذا قليلاً قليلاً نشأ حول الموت والمرض العنصران الأساسيان اللذان يكوّنان مجموع ما يعتقد الإنسان إلى اليوم فى الخوارق. فاعتقاد فى خوارق تختص بالقوى التى لا يراها وإنما يرى آثارها، واعتقاد فى خوارق تختص بطرق اتقاء شر تلك القوى والسيطرة على ما قد يؤدى إلى الوقوع فى شرها. وبعبارة أخرى نشأ الاعتقاد فى الجن ثم الاعتقاد فى السحر.

ولكن حياة الإنسان تتعقد فهؤلاء جيرانه يتصل بهم ولهم فى دورهم من التطور، سما أو انحط، مثل هذه المعتقدات التى تكون جزءاً مهمًا من حياتهم، فإذا هذه المعتقدات تختلط وباختلاطها تبرز الصفات الأساسية لها. ولكن باختلاط الحياتين تتفتح آفاق جديدة وميادين أخرى للسلطان الخفى وللطرق الموصلة إلى اتقائه أو التقرب منه. وتتعدد بذلك الآلهة، فإله للحرب لم يكن يوجد لولا اتصال هذا الشعب بذاك. وإله للخصب لم يكن يوجد لولا تزاحم الشعبين على غلات الأرض وهكذا. ولكن هذا الشعب الجديد يأتى ومعه من آلهته ما هو جديد فيدخل هذا الجديد، الذى أتى معه وهذا الجديد الذى أتى نتيجة لمقدمه فى معتقدات الشعب الأول. وتتعدد الآلهة وتتعدد المعتقدات وتتعقد الحياة، وتتعقد هذه المعتقدات والعبادات حتى تصبح أضعاف أضعاف أصلها.

ويرقى الإنسان فى تفكيره فإذا كان نظام الطبيعة مطرداً فإن فيه ما يلفت النظر. فهذا القمر ينقص ويزيد، وهذه الشمس تكسف أحياناً وهذا الغيث لا يأتى سنة من السنين وهكذا يضطر إلى أن

يفكر فى الطبيعة حوله بعد أن كان لا يفكر إلا فى نفسه. وبعبارة أقرب إلى حقيقة الحال، يبدأ يشعر بالطبيعة حوله كما كان يشعر بنفسه. ونفسه لا تزال محور الكون، ولكنها المحور قد انبسطت حولها دائرة واسعة تتسع على مر العصور، فإذا هذه العواطف تتحول إلى تفكير، وإذا هذا التفكير يقود إلى صور ومحسوسات هى من طبيعة هذا الطور من أطوار الرقى.

وتنشأ حول هذه الآلهة وعباداتهم حياة جديدة. فهؤلاء الآلهة يقومون بأعمال لعبّادهم، الذين يؤمنون بهم أو لا يقومون، وتاريخ هذه الأعمال تاريخ لحياة الشعب الذى يؤمن بها. وهذه الآلهة تحارب معهم وتنتصر على آلهة الشعب المغلوب كما انتصروا هم، وهكذا تصبح هذا الآلهة صورة، لا لعواطفهم وتفكيرهم وخيالهم الساذج فحسب، وإنما تصبح صورة لهم ولأعمالهم.

وهذه الآلهة تمثل العالم المجهول بعد الموت تمثيلاً ما. ولتصور هذا العالم لا بد من صفتين أساسيتين. فأولاً صفة الخارق الذى يدل على القوة الغامضة ؛ وثانياً صفة المألوف ليفهم الإله ولتكون بينه وبين المؤمن صلة. لذلك لم تكن هذه الآلهة، مهما تكن الصورة الحسية التى تصوروها عليها، مجردة من صفات إنسانية بحتة. فهى غير إنسانية فيما نستطيع وقد تكون كذلك فى ظاهر شكلها لكنها فى عواطفها إنسانية صرفة، وإلا بعدت الصلة أو انقطعت بينها وبين الإنسان، وإلا أصبحت لا تلذ الإنسان فى شىء ما دامت بعيدة كل البعد عنه.

ولما كانت لهذه الآلهة عواطف فلا بد من أن تحدث لها أحداث. والإنسان متشوق إلى القصص بطبعه فأنشأ حول هذه الآلهة قصصاً ساذجاً أول الأمر تعقد بتعقد الخيال فأصبح قصصاً رائعاً على مر العصور. واعتنقته مدنيات عظيمة فيما بعد كالمدنية

اليونانية فأثرت فيه وشكلته بكل ما امتازت به من صفات. فخلقت لنا تلك المجموعة الرائعة من الميثولوجيا التى لم تفقد شيئاً من رواء جمالها إلى اليوم وإن كانت قد فقدت حرارة الإيمان بها.

ظل هذا القصص يصور عند كل شعوب الأرض ما آمنت به من دين. وسارت المدنية فى طريقها فكان أبرز ما اجتمعت عليه هذه المعتقدات هو الحياة الآخرة. وقليلاً قليلاً أصبحت هذه الحياة الآخرة واضحة المعالم كثيرة الصفات بعد أن كانت مجرد حلم غامض يعوض الإنسان حقيقة الموت. وبتعقد المدنيات تعقدت الحياة الفردية للأشخاص وكثر الشقاء فى الدنيا أو تعقد على كل حال فأصبح الاعتقاد فى الآخرة لا يصور أمل الحياة الدائمة فحسب وإنما يصور إلى جانب ذلك خيرات كثيرة تعوض بؤس الحياة الدنيا.

وشيئاً فشيئاً أصبح شقاء الدنيا وعذابها من مقومات الاستحقاق لهذا النعيم. وأصبح الإنسان يضع لنفسه قانوناً صارماً لعواطفه يكبحها فى سبيل استحقاق تلك الآخرة ؛ وبهذا مهدت الأرض للرسل. وجاء الرسل بتعاليمهم الخلقية فلم يكن من الممكن أن يكلموا الناس فيما يجب أن يعتقدوا دون أن يكلموهم فيما يعتقدون بالفعل. وأخذت الرسل مكان هذه الآلهة على مر الزمن، وأصبحت حياتهم وما حدث لهم وما بشروا به وما أقروه من دين قديم، لشعوب متفرقة ظهر فيها رسول من قومها، هى الإيمان الجديد.

ثم جاءت الديانات الكبرى.جاءت اليهودية أولاً فاحتضنت كل هذا القصص، الذى حور منه القليل وظل أكثره محتفظًا بكل

مميزاته الرئيسية، وأصبح الدين الأساسى القديم على هامش الدين الجديد، يكمله ويكوّن أكبر جزء منه ولكنه ليس الأهم. أصبحت حياة سيدنا موسى هى المحور والأساس ولكن أخبار السماء والجنة وأخبار الجن والشياطين، كل هذه وغيرها، ملأت الديانة اليهودية، بل إن منها ما دخل فى صلب السجل الرسمى فكان حول قصة الخلق وقصة خروج آدم من الجنة وقصة الخطيئة الأولى وقصة الطوفان وهكذا.

ولقد ألّف السير جيمس فريزر (Sir James Frazer) كتاباً ضخماً ضمنه هذه الحوادث الأساسية فى الديانات الكبرى. واتخذ التوراة أساساً فهى عنده الأساس لكل ما وجد فى المسيحية والإسلام من كل هذه المعتقدات. ثم أخذ يحلل هذا النص أو ذاك من قصة الخلق مثلاً مظهراً افتراقه أحياناً فى مكانين من التوراة نفسها ؛ ومظهراً بنوع خاص أهم ما اعتمدت عليه كل قصة منها من معتقدات شعبية قبلية همجية ؛ منها لا يزال ذائعاً بين القبائل المتوحشة إلى اليوم على حاله القديمة. وهذه القبائل لم تعرف شيئاً عن الديانات الكبرى بل إنها لم تسمع بعد عن الرسل فهى لذلك تصور هذا الطور الأول من نشأة المعتقدات الدينية عن صورته الأولى.

خطا الرسل خطوة أساسية كانت شعوبهم المختلفة مستعدة لها وهى خطوة التوحيد. وبهذا عاد الدين إلى أصله الأول من حيث تعدد الآلهة. بل عاد إلى أول نشأته من الإيمان بقوة إله واحد. ولكن الفرق شاسع بعيد. فبعد أن كان الإله الواحد للإنسان المتوحش يسيطر على الناحية الواحدة التى أخافته من مظاهر الطبيعة وسر الكون، أصبح الإله الواحد الذى بشر به الرسل تسيطر على ما

عرف الإنسان، بل على ما لم يعرف أيضاً من مظاهر القوى التى تسيطر على هذا العالم.

وكان لهذا التوحيد أثره فى انحدار غير قليل من القصص عن مقامه الدينى. وأصبحت هذه المعتقدات القديمة التى تقوم على تعدد القوى، بل على حروب تلك القوى وخلافاتها وعواطفها، مجرد قصص يلذنا لخياله وجماله الأدبى وقد أفقده تقدم العقل البشرى كل ما فيه من قوة الإقناع أو الحقيقة التى يؤمن بها ـ أصبح ترفاً عقلياً بعد أن كان من مقومات الحياة الدينية، بل من مقومات الحياة كلها.

وبهذا انقسمت هذه المعتقدات القديمة التى تمثلت حول الخارق والغامض من الحياة إلى قسمين أساسيين. أما الأول فهو القسم الذى تنافى فى جوهره مع التوحيد فبعد لذلك عن الإيمان وأصبح ذكرى تركت صداها وآثارها ولكن من بعيد. وأما الجزء الثانى فلم يكن منافياً لهذا التوحيد بل إنه كان لازماً فى بعض الأحيان ليملأ فجوات مهمة فى الديانات الجديدة. هذا القسم اتخذ لنفسه حياة جديدة، تطور بما يناسب الحادث الجديد ودخل بكثير من مميزاته وأحياناً بها كلها واحتل مكانه الجديد من إيمان الناس به بعد أن تستر بستار يشف أحياناً حتى ليكاد أصله يكون مفضوحاً.

هذه المعتقدات التى أنزلها التوحيد من علياء الإيمان لم تهرع إلى ميدان القصص راضية مسرعة. فلئن كان من السهل قلب النظام السياسى فى نفوس الشعب فى أيام أو ساعات فقلب ما يؤمن به الشعب من أصعب ما يكون ومن أكثر الأشياء تطلباً للزمن والرفق والهوادة. هذه المعتقدات التى تنافى التوحيد أولاً تتفق معه قد عاشت قصصاً ولكن قصصاً يؤمن به إيماناً قويّا فى أول أمره

على الأقل. وهذا القصص كان يحمل فى جوهره نواة حية لا يمكن لأى دين من الأديان أن يمحوها من أذهان قوم لم يبلغوا بعد طوراً معيناً من أطوار الرقى العقلى؛ إما لكونهم أمة لم ترق بعد، وإما لكونهم طبقة من أمة لم تنل ما أصاب الطبقات الأخرى من أمتها من رقى. هذه النواة هى كونه يدل بمحسوسات أو أخبار محسوسات على غوامض ليس من السهل فهمها فهماً مجرداً عما يحس. لذلك عاشت هذه الخوارق وأخبارها بل عاشت حياة خصبة متلونة متطورة، وظلت إلى اليوم فى أرقى أمم الأرض جزءاً مهمًا من معتقدات طبقة الشعب.

فالشعب لا يزال، مهما تعقدت المدنيات ومهما ارتقت، يرغب فى أمور هذه القوى الغامضة، أن يضع يده على شىء يحس. فإن لم يكن هو فلا أقل من خبر عن غيره الذى وصل إلى هذا. والشعب فى كل أمة له مميزات خاصة. وقد عكس هذه المميزات على طائفة القصص تلك فأخرج لنفسه ديناً ممتازاً يتفق فى رسمياته مع دين الدولة أو الأمة، ويختلف فى حقيقته فى كثير عن الدين الرسمى.

ثم جاء الإسلام فكان خطوة فاصلة فى أهم أمور هذه الخوارق. اعتمد على التوراة وسجل، فى غموض تطلبته طبيعة الدين. هذه الأحداث الجسام فى تاريخ الدين. ولكنه امتاز أولاً وقبل كل شىء بانتفاء المعجزة كما كانت تألفها الشعوب القديمة كجزء من الإيمان به [1] .أتى سيدنا عيسى بالمعجزات وأتى سيدنا موسى بها وكذلك

---

(١) الآيات فى سورة الإسراء " وقالوا لن نؤمن لك حتى تفجر لنا من الأرض ينبوعاً. أو تكون لك جنة من نخيل وعنب فتفجر الأنهار خلالها تفجيراً. أو تسقط السماء كما زعمت علينا كسفاً أو تأتى بالله والملائكة قبيلاً. أو يكون لك بيت من زخرف أو ترقى فى السماء ولن نؤمن لرقيك حتى تنزل علينا كتاباً نقرؤه قل سبحان ربى هل كنت إلا بشراً رسولاً ".

الأنبياء منهم من أعطاه الله ملكاً لم يعطه غيره فسخر له الإنس والجن. ولكن سيدنا محمد (ﷺ) كان رجلاً إنسانياً. كان من صميم البشر. وخلت رسالته من أية دعامة من دعائم القوى الخارقة المادية التى اعتمد عليها الأنبياء فى التأثير فى أتباعهم.

وهنا انفصلت فى الدين الإسلامى الناحيتان اللتان نشأتا جنباً إلى جنب منذ اعتقد الإنسان الأول فى قوة تفوق قوته. انفصل الإيمان بهذه القوى عن إمكان سيطرة الإنسان عليها. لقد سجل الدين الإسلامى أخبار أنبياء تمتعوا بقوى خارقة ومقدرة شاذة كسيدنا سليمان، ولكنه أبرز بحياة نبيه انفصال هذه القوى عمن اختصهم الله بفضله. وأصبح أكبر مقام دينى فى الإسلام لرجل عادى فى كل ما يمكن أن يسيطر عليه. لم يكن اتصاله بالقوى السماوية إلا فيما يختص بإبلاغ رسالة الله عز وجل إلى قومه. كان محمد (ﷺ) رسولاً بكل معنى كلمة رسول.

وأصبح العالم الإسلامى وقد خلا دينه من كل خارقة مادية. فأين يذهب بهذا الاعتقاد المتوارث فى إمكان سيطرة الإنسان على القوى الخارقة يسخرها لأغراضه ؟ أين يذهب بهذا الإيمان بالسحر ؟ لم يكن هناك إلا منفذان لهذا الإيمان القديم القوى الذى لا يمكن للعامة أن تستغنى عنه. أما المنفذ الأول فهو هذه الإشارات القصيرة إلى أخبار الذين سيطروا على تلك القوى، أخبار سيدنا سليمان خاصة وأخبار الأنبياء عامة. ونقل المسلمون كل ما كان عندهم من إيمان بالسحر ووضعوه حول سيدنا سليمان وخاتمه وبساطه ومرآته، التى كان يرى فيها السموات السبع. وغذت التوراة والإسرائيليات عامة هذا الاتجاه غذاءً كثيراً فنما وانتعش وكثر

وتعدد ودوّن منه الكثير وقص حوله الكثير وعاش حياته الأولى. بعد أن حور مجراه قليلاً. يتمتع بكل إجلال العامة وإيمانهم. أما المنفذ الثانى فكان من صميم حياة هذا الشعب. كان حول هؤلاء الصالحين أو من يعتقد فيهم الصلاح وحول هؤلاء الأولياء أو من ظن فيهم الولاية وأصبحت القوى الخارقة جزءاً مهمًا من مميزات هؤلاء. وأصبحت أخبار أعمالهم قصصاً يروى على نحو ما كان القصص عن إله الحرب مثلاً يروى عند اليونان فيكوّن جزءاً من الإيمان أولاً ومن الإيمان والأدب معاً ثانية.

وكان لهذه القوى الخارقة ناحية مهمة لا يمكن من أجلها أن تدخل كلها نطاق الدين. فهؤلاء الذين يتمتعون بالقوى الخارقة يصلون أحياناً إلى أغراضهم؛ لأنهم صالحون أتقياء. ولكن عاطفة بشرية صاحبت الإيمان الدينى فى كل تطوراته وحاولت الديانات أن تطردها من الدين فتحولت عنه عند من استطاع أن يفهم ويحس فهمًا أعمق وإحساساً أقوى وأدق. ولكنها ظلت عالقة به عند غيرهم حتى بعد الإسلام. هذه العاطفة وجدت فى المنفذ الثانى للاعتقاد فى الخوارق موطناً ملائماً رحباً، وجدت عند هؤلاء الذين يستطيعون أن يتمتعوا بقوى خارقة مجالاً لأن تظهر بكل قوتها. قلنا فى مبدأ هذا الفصل إن العاطفة الأولى التى أثارها الشعور بالقوى الخارقة كانت الخوف، وكان مثار هذا الخوف شراً أصاب الإنسان هو الموت. هذا الخوف ظل جزءاً من الشعور الدينى أزماناً طويلة. تحول إلى رهبة عند شعوب أو عند طبقة من الشعوب، ولكنه ظل خوفاً عند العامة. وظلت القوى الخارقة يستدل على وجودها بالشر الذى تحدث أكثر مما يستدل عليها بالخير الذى تفيضه على

الأرض. ومحت الديانات كثيراً من هذه العلاقات وهذه التصورات ولكن الشعب ظل خائفاً من الخارق، وظل يعتقد أن هذا الخارق يضر، وأن التمتع بقوى فوق ما ألف البشر معناه فى أكثر الأحيان التمتع بقوى تستطيع أن تضر البشر وأن تغال الغاية عن طريق الإضرار بالغير. من أجل ذلك ظهر السحرة إلى جانب الصالحين وأصبح السحر أو السحرة مكروهين عادة من الشعب حتى وإن أحدثوا خيراً فهم يحدثونه عن طريق الشر فى أغلب الأحيان. ولقد صور هذا الكره فى الشرق. لطبقة السحرة ومن شابههم فى القصص. كثيراً. ولكن علماء المسلمين قد صوروا بعضاً منه أيضاً؛ يحس أو ينص عليه فيما كتبوه. فهذا ابن خلدون فى مقدمته عند كلامه عن السحر يعلل كون السحر كفراً، بعد أن وصف أنه يستعمل للشر، بعلتين الأولى أنه اتجاه إلى وجهة غير وجهة الله والثانية أنه تصرف بالإفساد وما ينشأ عنه من الفساد فى الأكوان(١). وابن النديم فى كلامه عن كتب السحرة فى كتابه الفهرست يقول عن طبقة السحرة إنها "تستعبد الشياطين بالقرابين والمعاصى وارتكاب المحظورات مما لله جل اسمه فى تركها رضا وللشياطين فى استعمالها رضا مثل ترك الصلاة والصوم " إلخ(٢).

ولعل المسلمين عامة قد تأثروا فى هذا الكره لطبقة السحرة الذى ورثوه عن أسلافهم بما جاء مقوياً له فى كتابهم الكريم من ذكر شرهم، مثل الآية الكريمة فى سورة البقرة ". .. وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ

---

(١) مقدمة ابن خلدون ص ٤٣٥ طبع بيروت سنة ١٨٨٦.

(٢) فهرست ابن النديم ص ٣٠٩ طبعة (Flugel) سنة ١٨٧٢.

وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولاَ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلاَ تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ وَمَا هُم بِضَارِّينَ بِهِ مِنْ أَحَدٍ إِلاَّ بِإِذْنِ اللَّهِ ". وفى الآيات الكريمة الأخرى كالآية الكريمة فى الاستعاذة من شر النفاثات فى العقد.

لذلك عاش الصالحون الأتقياء متمتعين بقوى خارقة تذلل لهم صعاب الدنيا وهم بحياتهم السهلة اللينة يمثلون الأمل الذى وضعه الإنسان فى الحياة الآخرة بعد أن تطور أهم تطور وهو أن هذه الحياة الآخرة لا تنال إلا بصالح الأعمال. وإلى جانبهم عاش السحرة يصورون القدرة الخارقة ولكنهم إلى تصوير ناحية الشر منها أقرب، ويصورون الحقيقة التى تؤلم وهى أن قوماً لا يتقون ولا هم صالحون يتمتعون بمباهج الحياة. وجاءت صورة سيدنا سليمان عند الشعوب الإسلامية خاصة فمزجت بين الصورتين وقربت السحر ولو فى بعض الأحيان من الصالحين فقد كان سيدنا سليمان نبياً مسلماً صالحاً.

٢

إلى جانب هذه المعتقدات المختلفة كانت العبادات التى تكوّن جزءاً مهمًا من الدين، أو قل هى الجزء العملى الذى يصور الناحية الروحية من الإيمان. وتطورت هذه العبادات وتعددت وكان الغرض منها التقرب إلى القوى الخارقة رغبة فى اتقاء شرها أولاً ودرًا لعطفها ثانياً. ولكن الإسلام محا هذه المراسيم الكثيرة ولم يُبق منها إلا ما هو روحى محض وما هو اجتماعى راق. فأين تذهب هذه العادات التى تورثت من عبادات قديمة وعاشت فأكسبتها القرون قوة؛ وأدت رسالتها نحو شعور إنسانى قوى فتوطدت ورسخت ؟ أين

تذهب التعاويذ والبخور والنذور ؟ أين تذهب الأعمال المختلفة التى كان يقوم بها العابد حول صنمه ؟ كل هذه انقسمت كما انقسم القصص حول المعتقدات. فقسم وجد فى الدين الإسلامى منافذ له فاستقر فيه كالضحية مثلاً، وقسم استخلصه السحر فنزل به إلى غياهب الجهل الشعبى واستقر هناك يتطور ويتجدد فى تردد الخجل. ويظل محتفظاً بكل مميزاته الأساسية على كل حال.

ولكن ناحية مهمة أنتجتها الحضارة كان لابد لها من أن تجد منفذاً فيما هو غير عادى من مظاهر الحياة. جاءت الحضارة ولها مميزات كثيرة فى كل طور. ولكن ميزة من تلك المميزات ظلت قوية بل ظلت تقوى بتعقدها. تلك هى مشكلة الثروة. كلما تعقدت الحضارة تعقدت مشكلة توزيع الثروة تعقداً شديداً. ولقد فكرت الديانات الكبرى فى حلها عن طريق الصدقات. بل إن الإسلام خطا فى ذلك خطوة واسعة ففرضها فرضاً. وفكر المصلحون على مدى التاريخ فى حلها. ولكنها بالرغم من كل هذا ظلت قائمة. وليس يعنينا تحليل أسبابها أو تطور مشكلاتها هنا. كل ما يهمنا أن هذه المشكلة أنتجت، كما لا تزال تنتج إلى الآن. فى نفوس المحرومين عواطف مختلفة. أهمها الطموح والأمل فى تغيير الحال.

وكلما اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب قويت فيها الأحلام بالفرج؛ وتصورت هذا الفرج صوراً خارقة بعيدة عن واقع الحياة. فالواقع لم يصبها منه إلا الشر، والصدى الطبيعى لهذا الحرمان هو صور للفرج. ولكن تلك الحال نشأت من رقى الحضارة كما قلنا، وبرقى الحضارة ارتقى التفكير الدينى فلم

يحتمل الدين الراقى هذه الصور الشعبية للفرج فنشأت شعبية وظلت بعيدة عنه منذ أول أمرها. جاءت الكنوز المرصودة ولعبت دورها فى تفريج هذا الحرمان، وجاءت التعازيم والتعاويذ التى يستطاع بها أن يسيطر الإنسان على ثروات ضخمة. بل إن الملائكة سخّرت أحياناً كثيرة لإيصال الثراء إلى الفقير أو الفرج إلى الحائر الغارق فى الضيق، واتخذت آلات السحر وسُبُله آلات للوصول إلى الكنوز وسُبُلاً إلى الفوز بالثراء المادى.

ومن طريف الحقائق أن نلاحظ أن الأمم التى خفف فيها الحرمان بعدت عن دنيا الكنوز، ولكن الأمم التى ظل الحرمان فيها ماثلاً قويّا يبسط نفوذه على أكثر من طبقات الشعب عدداً ظلت الكنوز وما حول الكنوز من خوارق كعفاريت تدل عليها أو طلاسم فى حلها الوصول إليها، تكوّن جزءاً قوياً من أسس عواطفها المؤمنة.

٣

هذه هى العناصر الأساسية التى تمثلها موضوعات الخوارق فى الليالى. فجزء يمثل الإيمان الدينى الخالص بهذه القوى الغامضة الذى يملأ فجوات تاريخ الدين والذى يذكّر بمجده القديم فى استقلاله بالإيمان الدينى عند الشعوب القديمة. وجزء يمثل السحر والسحرة وتسخير تلك القوى للشر أو للخير. وجزء يمثل الاعتقاد حول الكنوز التى فتنت الشعب المحروم وصورت له أمله فى الثراء كما صورت حنقه على المثرين.

أما الجزء الدينى أو الذى يتصل بالدين فإن أبرز صورة فيه هى صورة سيدنا سليمان. ولقد أشار القرآن إلى قصة سيدنا سليمان إشارات مقتضبة. أشار إليها فى سورة ص وسبأ والنمل والبقرة

والنساء والأنعام والأنبياء. وحول تلك الآيات نشأ التفسير فحوى كثيراً من الحوادث. وتشعبت تلك الحوادث، وعمد المفسرون إلى إطالتها فقد كانت عجيبة حقاً ؛ فهرعوا إلى أخبار وهب بن منبه، وأخبار كعب الأحبار ومن يشاكلونهما أمثال السدى الذى يروى عنه الطبرى كثيراً، وضمنوا كل هذه الحوادث حواشى هذه الأخبار. فنشأ حول آيات سيدنا سليمان قصص طويل كثير ملىء بمادة وفيرة الخيال. وآمن المسلمون بجزء مما فسرت به الآيات الخاصة بسيدنا سليمان وفتن العامة وآمنوا بكل هذا القصص الذى قيل حولها. ولقد فتن قاص الليالى من قصة سيدنا سليمان بأشياء بعينها، وتجاوز عن الباقى. كما فتن بسيدنا سليمان وحده دون سيدنا موسى مثلاً ممن اختصوا بقوى خارقة فى قصص القرآن. فقصة الجسد الذى ألقى على كرسيه لم تخلب القاص فى شىء، وقصة بلقيس لم تفتق خياله. وإنما خاتم سليمان وبساطه، وجن سليمان الذين سجنهم فى القماقم. وقبره وما أحيط به من بحار وحيات وحيتان. ومغامرات من أراد أن يرحل إليه من أجل الخاتم. كل هذا قد فجّر خيال القاص فصاغ حوله القصص.

ملئت الليالى بذكر الجن والعفاريت ولكن جن سيدنا سليمان خاصة احتلوا مكانة ممتازة. فهذه قصة تخصص للجن المسجونين فى القماقم من عهد سيدنا سليمان نجد فيها هذا الاعتقاد الذى رواه المفسرون فى آخر تفسيرهم للآيات الخاصة بهذا الجسد الذى ألقى على كرسى سيدنا سليمان. فلقد انتقم سيدنا سليمان من هذا الشيطان الذى حكم مكانه أربعين يوماً بأن سجنه فى قمقم ورماه

فى البحر. وكان سيدنا سليمان يعاقب الجن التى تخالفه عقوبات مختلفة، ولكن هذا العقاب الذى يسمح لقاص الليالى بأن يتخيل عودة هؤلاء الجن إليه هو الذى فتنه فذكره وحده. هذه القماقم التى ألقيت فى البحر قد تخرج، فيطلع منها الشيطان لأمر ما. بل إنه قد يعاد إليها ويخرج من جديد بحيلة لدخوله ووعد لخروجه. وكان هذا كله أساساً من أسس الخيال الرائع الذى نصادفه فى قصة الصياد والعفريت المشهورة. كذلك كان وجود هذه القماقم فى البحار المجهولة سبباً فى أن أسكن البحر كله فى ذهن القاص بالقوى الخارقة. فأسكنه بجن سيدنا سليمان المؤمنة والعاصية. وإذا نحن فى قصة بدر باسم وجوهرة نجد دنيا الجن وقد نقلت إلى قاع البحر وانقسم الجن ملوكاً وحاربوا بعضهم بعضاً فمنهم من كان مؤمناً ومنهم من لم يكن.

والقصة الخاصة بهؤلاء الجن تمثل لنا الصور المختلفة المتكررة فى الليالى التى دارت حول هذه القماقم. فمن الدخان العظيم الذى يخرج منها إلى مناداة الجن "التوبة يا نبى الله " أو " سليمان نبى الله " ؛ كما فى قصة الصياد مع العفريت ؛ لأنها لا تعلم من أمر هذا العالم شيئاً فمنذ حبست فى هذا القمقم لم تحس للزمن سيراً وهى تظن أن سيدنا سليمان حى فهى تستغفره. بل إن من هذه الجن من يقص قصته فإذا هو صخر الذى أراد سليمان أن يعاقبه عقاباً خاصاً فأرسل وزيره آصف بن برخيا ليأتيه به كما يقول عفريت الصياد عن نفسه. كذلك تمثل القصة هذا العالم المجهول الذى يحيط ببحار قماقم سيدنا سليمان. وفى هذا العالم تخيل القاص أشتاتاً من المدن والخلق.

وكان الفضل لجن سيدنا سليمان، مؤيدة بالآية الكريمة التى نبع منها أساس الفكرة[1]، فى أن قسم عالم الجن إلى قسمين عظيمين. فقسم خاص بالجن المؤمنة التى تسخر لأغراض الإنسان وتعطف عليه وتكون أداة له على بلوغ أغراضه، وجن شريرة تضرّ به وتستعدى ضده ما يمكن أن تحتكم عليه من قوى العالم الأرضى. أما الجن الشريرة فقليلة الظهور. تخرج عفاريت كالذى نجده قد طلع على التاجر من حيث ألقى النواة. فأول ما يفكر فيه أن يقتله، وهذا الجن الذى خرج للصياد أيضاً فى القصة التى تليها كذلك يطلب دم الصياد. ولكن هذا الشر لا يكثر ولا يطول فالعفريت يرضى بقصص الشيوخ التى هى دون مستوى القصص العادى فى الكتاب، وخاصة قصة الشيخ الثالث، عن قتل التاجر ؛ وكذلك العفريت مع الصياد حين يلح عليه فى إخراجه من القمقم ثانية ويعده ألا يقتله يفى بوعده ويدل الصياد على ما فيه سعده وهناؤه.

وليست هاتان القصتان إلا مثلاً لسائر العفاريت أو الجن الشريرة فى الليالى. فشرها محصور وضررها أقل إذا قيس بضرر العجوز الساحرة مثلاً. وهى دائماً من الجن التى عصت سيدنا سليمان أو هى عفاريت أخرى. وقد استعاض القاص فيما يظهر فى مسألة قوى الشر عن هؤلاء الجن بالسحرة وطلاسمهم وما تحتكم عليه طلاسمهم من عفاريت أو عبيد تنفذ لهم ما يريدون بمجرد أن يلجئوا إلى هذه الأداة أو المفتاح الذى يوصل إليهم.

---

(١) سورة الجن " إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدى إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحداً".

وقلما تذكر قصة جناً وليس فيها إشارة إلى سيدنا سليمان أو إلى علم يتعلق بالقصص حوله. ولكن الذى اعتمدت عليه الجن من قصص سيدنا سليمان لتحتل مكانها فى الليالى ليس كثيراً، فهى تستقل قليلاً قليلاً عن هذا المنبع الأول الكبير وتكون لها دنيا أخرى بعيدة عنه. وتُدخل المعتقدات حول المكان الذى دفن فيه سيدنا سليمان عنصراً خصباً لتغذية أنواع من القصص فى الليالى. فهذه البحار التى يصادفها بلوقيا فى رحلته هى البحار التى فصلت جثة سيدنا سليمان عن مصر وطن بلوقيا. وهذه الأشياء التى يصادفها فى رحلاته فى البحار السبعة. والتى صيغت على منوال رحلات السندباد السبع، وإن كانت فكرة العدد فى تصور هذه البحار قد تكون أقدم من قصة السندباد، ولكن بلوقيا يرى فى كل خطوة عجباً قد أراد القاص به أن يحاذى عجائب ما صادف السندباد، هذه الأشياء تستمد جزءاً منها وخاصة ما كان حول السرير من هذه المعتقدات التى عاشت حول التفاسير. هذه الحيات التى تحيط بالجسد " وتزعق "، كما زعقت على عفان، على كل من يقترب منه فتقتله بسمها، وهذه الحيتان الهائلة التى تتقى البحار حول القبر. كل هذه الصور قد ابتدعها خيال القاص وهو معتمد اعتماداً قوياً على عناصر أساسية لتصورها مما قيل حول تفسير الآيات القرآنية عن سيدنا سليمان. بل إن القاص إذا تحدث فى الجزء المصرى الحديث من الليالى عن السحر، وقد نقل عالمه إلى أهل المغرب وأرضه كما يتحدث عن الكهين الشمردل فى قصة جودر الصائد ابن التاجر عمر، وصف قبر الكهين ورقدته بوصف يكاد يكون فى تفاصيله هو وصف التفاسير لقبر سيدنا سليمان.

أما العالم الذى يصعد إليه جانشاه فى القصة التى يرويها عن نفسه لبلوقيا أثناء رحلته فقد تأثر إلى حد ما بما آمن العامة به حول سيدنا سليمان. هذا ملك الوحوش شاه بدرى وهذا الشيخ نصر الذى يلمع نور من وجهه وهو متكئ على عصا من ياقوت. وقد وكله سيدنا سليمان ليحكم الطيور من بعده. ثم موكب الطيور التى تأتى كل عام إلى الشيخ وقد اصطف كل صنف منها على حدة يؤدى فروض الطاعة لمن وكل بأمرها، قد تأثر فى كثير من وصفه بما نقل المفسرون عن مملكة سيدنا سليمان وعما كان يتكون منه جيشه. وهذه الحروب التى يصفها العفريت داهش ساكن الصنم العتيق الذى صادفه موسى بن نصير مع عبد الصمد قائده فى رحلته التى رحلها ليأتى عبد الملك بن مروان بنموذج من قماقم سيدنا سليمان، هى نفسها تكاد تكون بألفاظها، التى يصف بها التفسير حرب سيدنا سليمان لملك من ملوك اليونان، أبى جرادة أو الملك صخر على اختلاف. فاصطفاف الجند ثم رفع البساط بأمر الله تعالى وإحضار الوزيرين الدمرياط للجن وآصف بن برخيا للعسكر من الإنس، ونصيب الطير من العمل على النصر فى الحرب، وكيف كانت الطير تظلل الجيش، كل هذا قد استعاره القاص كما هو ووضعه فى هذا الإطار فى الليالى.

ويدور حول بلوقيا جزء آخر من هذه المعتقدات الدينية الشعبية التى لا تزال تحتل مكانها الدينى فى نفوس الشعب. فهذا بلوقيا ابن رجل من بنى إسرائيل عاش فى مصر وكان أبوه ممن عرفوا صفة سيدنا محمد (ﷺ) وأخفى هذا الوصف. كما أخفاه اليهود. فى ورقات أقفل عليها، فلما مات وعرف بلوقيا ما فى هذه الورقات

أراد أن يسيح فى الأرض لعله يصل إلى أن يرى سيدنا محمد (ﷺ) فيؤمن به. وهناك يقابله عفان الذى يدله على أن السبيل إلى ذلك هو الحصول على خاتم سليمان. وللوصول إلى الخاتم لابد من عبور بحار لم يعبرها إنس من قبل. وهذا يتعذر إلا بدهان خاص من شجر خاص تدل عليه ملكة الحيات. وهكذا تبدأ رحلتهما فى سبيل صيد الحية ثم فى الوصول إلى الشجرة المطلوبة. وفى سؤال الشجر وجوابه عن خواصه نقل ملحوظ مما قيل حول شجرة الخروب التى نبتت لتؤذن سليمان بموته. حتى إذا دهنا أقدامهما وسارا إلى قبر سليمان ونفخت الحية على عفان فأصبح رماداً وعاد بلوقيا، رأى فى عودته فى البحار السبعة الملك صخر وقبر سيدنا سليمان. ولكنه يرى بصورة أوضح وأكثر تفصيلاً سدرة المنتهى ومجمع البحرين. ويرى الملائكة الموكلة بتصريف الليل والنهار. ويرى كل ما تخيله القاص الذى اعتمد اعتماداً قوياً على معتقدات دينية قديمة لازالت قائمة عند الشعب عن هذا العالم الآخر فى السماء.

وقصة بلوقيا فى أكثر الكتب الشعبية التى تقص قصص الأنبياء. فهى فى كتاب العرائس مفصلة. وفى كتاب بدائع الزهور موجزة جدًا. ويشير إليها الطبرى فيقول لم ير قبر سيدنا سليمان إلا عفان وبلوقيا. فالقصة إذًا كانت معروفة أيام الطبرى على الأقل. وهى مروية فى كتاب العرائس على لسان قاص روى عن عبد الله بن سلام اليهودى ؛ فهى على كل حال تمثل هذه الثروة اليهودية التى دخلت معتقدات الشعب الإسلامى. وهى لم تجد شيئاً فى القرآن تستند إليه إلا أن يكون الغرض منها الحصول على خاتم سيدنا سليمان. أما القصة فى نفسها فتكاد تنفصل انفصالاً تاماً عن

سيدنا سليمان الذى يأتى فيها عرضاً ويخرج سريعاً بمقتل عفان. كانت هذه الرحلة فى حد ذاتها هى التى عناها القاص واهتم بها وأبرز فيها هذه الصور الكثيرة حول العالم السماوى. وحول ما مثل به العامة تنظيم الخالق سبحانه وتعالى لهذا الكون. والواقع أن قاص الليالى لم يعمل خياله كثيراً فى هذا الجزء فقد نقل أكثره نقلاً، لست أقول من كتاب الثعالبى فمن العسير تجديد تاريخ القصة فى الليالى ولكن، من أى مصدر حفظ هذه الإسرائيليات التى عرفت الأمة العربية طرفاً منها قبل الإسلام عن طريق اليهود ومن أخذ عنهم.

كذلك مما يتعلق بالمعتقدات الدينية الخارقة ما نراه فى قصص الليالى حول «الخضر». فهو يمثل دوراً مهمًا فى إنقاذ المؤمنين. إنه هو الذى يعيد بلوقيا من البحار السبعة إلى مصر، وهو الذى يحمله حتى يوصله إلى أهله. وهو الذى يظهر فى قصص عديدة يدعو الناس إلى الإسلام. انظر إلى هؤلاء الذين صادفهم عبد الصمد وموسى بن نصير كيف يذكرون أن شخصاً يظهر من هذا البحر له نور تضىء به الآفاق ينادى هؤلاء القوم إلى الإيمان بالله. وهكذا يمثل الخضر دائماً دور الذى ينصر المؤمن عندما يؤكد إيمانه كما نرى أيضاً فى قصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة وشبيهتها، أو دور الذى يكون سبباً فى إيمان غير المسلم بالإسلام.

وهناك أخبار عن قوم يقلون أهمية عمن ذكرنا ولكنهم يقومون بخوارق لإيمانهم، وهؤلاء فى الأخبار الإسرائيلية خاصة كثيرون، وأكثر هؤلاء يستعينون بالدعاء؛ أو الأقسام فإذا كل شىء قد ذلل وإذا هم قادرون على ما لا يُقدر عليه. ناجون بأعجوبة من شر محدق أكيد.

إلى جانب هذا الجزء الذى أسبغ العامة عليه إجلالاً دينياً خاصاً كانت دنيا أخرى آمنوا بها ولكنهم لم يحيطوها بإجلال دينى، تلك هى دنيا العفاريت. ولست أظن أن القاص فى الليالى كان من الدقة بحيث فصل الجن عن العفاريت فيما عبر عنهم من ألفاظ. فقد استعار هذه لتلك دون دقة فى التمييز، ففى قصة الوزير بدر الدين وشمس الدين يسمى جنية وعفريتاً. والعفريت تحرقه الملائكة بإذن الله بشهاب، وهو مؤتمر بأمر الجنية. ولكن القاص يعود فينسى ويسمى الجنية عفريتة. ولكن الذى لا شك فيه أنه فصل بينهما فى أمر مهم ـ فى الدور الذى يلعبه كل نوع. فالجن غير قادرة على الشر الكثير. وهى غالباً خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة، تكون عرفاناً بالجميل أحياناً. وحباً حيناً آخر. وهم يقومون بدور خطير من حيث سلطانهم؛ فهم يحتكمون على جيوش وممالك ولهم دولة وعز وسلطان. وهم يسخرون العفاريت وبعض الحيوان كثيراً ويسخرون كل شىء تقريباً لأغراضهم. وهم يكثرون فى القصص فى الليالى سواء أكان القصص فارسياً أو هندياً أو مصرياً (١). ولكن العفاريت هذه لها شأن آخر. تخرج وقتما يكون الإنسان فى غنى عنها وتظهر دائماً فترتبك أحوال البطل لهذا الظهور. تشق الحائط فتخيف. أو تكون حيواناً متنكراً مسحوراً فتصل إلى أغراضها وتضر الإنسان فى سبيل هذا، وهى لا تكاد توجد إلا فى القصص المصرى الصرف أو الذى دخل فى حوادثه التأثير المصرى كثيراً.

---

(١) يشير الأستاذ ليتمان إلى رأى عن الاختلاف بين دور الجن فى القصص الفارسى ودور الجن فى القصص المصرى لم نقتنع به كما هو.

والدور الطريف الذى تظهر فيه العفاريت هو دور الحب. فإذا أحب العفريت إنسية، وهذا الموضوع يتكرر فى الليالى كثيراً، فقد أضر هذا الإنسى الذى يحبها ضرراً كبيراً. قد يسحره قرداً كما يفعل فى قصة الصعلوك الثانى من قصة الحمَّال والثلاث بنات، وقد يكون سبباً فى شقائه كما نجده فى قصة أبى محمد الكسلان. وقد يتغلب عليه الإنسان فينجو من شره ولكنه يدفع فى ذلك ثمناً غالياً. انظر إلى هذا العراك الرائع فى وصفه بين العفريت وابنة الملك فى قصة الصعلوك الثانى تجد حرباً مشوقة. فهذه تعلمت السحر تريد أن تغلب بسحرها العفريت. والعفريت قوى فكلما سحرت نفسها حيواناً. يغلب الحيوان الذى سحر الصعلوك على صورته، تنكر لها العفريت فسحر الصعلوك حيواناً آخر يغلبها وهكذا. ويتلون السحر فيصبح أداة ثم فاكهة وأخيراً تصعد نار العفريت ويملأ شرره المكان ويحرق أجزاء من وجه الصعلوك ومن وجه الملك أبيها، وما تكاد تعلن النصر عليه حتى تصيح النار النار فإذا شرر أسود يطلع من صدرها فتتشهد؛ لأن قوتها الساحرة قوة مؤمنة، وتموت. فينال الصعلوك أعظم الشر على ضرّه الملك فقد كان السبب فى أن يفقد الملك ابنته وأجزاء من وجهه.

ولكن هذه العفاريت يحلو لها أن تلهو بالبشر. وهى فى سمائها تكوّن دنيا قد يسأم أهلها ويملون، فإذا جن الظلام واضطربت العفاريت فى أجواء السماء وطوّفت على عادتها، كما يقول القاص، وتحدثت، فقد تتحدث، بجمال من رأت. ويحصل بين العفاريت رهان ويكون لعب بقلوب أبطال الليالى سببه هذا العبث الذى أراد

أن يعبثه عفريتان من الجن. كما نجد فى هذا الموضوع الذى يتكرر فى قصة الوزير نوز الدين مع أخيه شمس الدين وفى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان. ولكن عبث العفاريت هذه ظريف؛ لأنه ينتهى إلى خير الأبطال دائماً. وهو يخلق مشاكل القصة ولولاه ما كان للقصة موضوع جديد، وهو الذى يجعل العفريت بطلاً من أبطال القصة حتى إذا تعقدت تعقداً كافياً تنحى العفريت عن مقامه واتخذت الأشخاص مكانها، وصارت هى التى تدير دفة الحوادث وحدها. وموضوع حب الجن للإنس والإنس للجن كان معروفاً عند العرب عن طريق الترجمة على الأقل. ولقد ألفوا فيه كتباً. وهذا ابن النديم يذكر فى كتابه الفهرست أسماء كتب عربية فى هذا الموضوع فيعدد نحواً من ستة عشر كتاباً.

وأكثر ما تقوم به العفاريت أو الجن من دور فى الليالى هو حمل البطل إلى مسافات بعيدة أو إلى بلاد لا يستطيع أن يصل إليها إنس. وأول ما يوصى به هذا الإنس ألا يسبّح باسم الله وهو على ظهر هذا العفريت؛ لأنه لو فعل لاحترق أو لرماه بشهاب أو لأسقطه على الأرض على كل حال. والإنسىّ إذا ارتفع على ظهر العفاريت ورأى دوىّ الفلك الدوّار، كما يقول القاص. لا يملك نفسه من هذا التسبيح ؛ فمنهم من يتدارك أمره ويستطيع التغلب على نفسه فيفوز،، ومنهم من لا يستطيع فيسقط على أرض موحشة عجيبة بين دنيا الإنس والجن ويضطر إلى أن يبحث لنفسه عن منج جديد فى عالم الجن.

والإغراء الذى يصادفه المؤمن على أن يذكر الله إذا رأى هذا الجلال وتلك العظمة فى سفرته إغراء قوى. فهذا أبو محمد الكسلان يقول عندما رأى هذا الشخص فى اللباس الأخضر، الذى أمره أن يذكر الله «وكانت مهجتى قد تقطعت من سكوتى عن ذكر الله». وليس من شك أن سورة الجن لها أثر قوى فى هذا الجزء من تصور دنيا الجن وأحوالهم. فهذه الجن التى كانت تسترق السمع فأصبحت تجد لها شهاباً رصداً صورة تستطيع أن تفجر كثيراً من الخيال حولها. وهى قد أثرت آثاراً مباشرة بألفاظها أحياناً فى قصص الليالى. فهذه الجنية فى أول قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان يقول عنها القاص " فلما مضى ثلث الليل قصدت الجنية السماء لاستراق السمع ". وهذه جنية أخرى تستطيع أن تفلت بمن تحمله من الشهاب الذى ترصدها. ففى قصة الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين يقول البطل «فأذن الله للملائكة أن ترمى العفريت بشهاب من نار فاحترق» وسلمت العفريتة التى تحمل بدر الدين البطل بمن تحمله.

والجزء الذى يتكرر دائماً فى هذا الظرف هو سؤال وجواب بين الجن والإنس عن المسافة التى قطعت. وهى تقاس عادة بمسيرة كذا شهر أو كذا سنة. وهى تدل على سرعة الجن الفائقة. أما سرعة الجن فى السير فقد أيدتها الآية الخاصة بعفريت من الجن وعرش بلقيس فيما قص القرآن الكريم من خبر سيدنا سليمان مع بلقيس(١).

---

(١) «قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين. قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك .... " سورة النمل.

والعلاقة بين الإنس والجن فى الليالى علاقة قوية منظمة. كل منهم يعرف حدوده. فالإنس لا ترضى عن قوة الجن الخارقة وتريد أن تستغلها لنفسها والجن تعرف عنصرها فتأبى مثلاً أو تستنكر على الأقل زواج جنية منهم بإنسى. ولكن الجن تعرف فضل الإنس عليها. فهؤلاء أخوات حسن البصرى يتعجبن من تودده إليهن وهن جن وهو إنس. وتصف أخته مميزات الإنس، ولكنها تضيف قولها لأخواتها «وأنتن تعرفن أن عقول بنى آدم خفيفة» عندما تريد أن تعتذر عنه. والإنس لا تحترم الجن إلا إذا كانت مؤمنة ولا تحب منها إلا المسلمات المؤمنات بل المعترفات بخلافة الرشيد عليهن أحياناً.

ولقد تصور الإنس عالم الجن فى غموض ولكنهم تصوروه، أرهاطاً وأشتاتاً وممالك وجنداً، كما تصوروا عالمهم. فنجد فى الجزء الرابع صفحة ٤٧ مثلاً وصفاً مطولاً عن أصناف الجن الطيارة والغواصة والعلوية والسفلية وشيئاً عن ملوكهم وقبائلهم فيما ترويه أخت حسن البصرى. وهذه الأصناف للجن تتكرر فى مواضع كثيرة من الليالى فى صدد الكلام عن دنيا الجن. تتكرر فى قصة الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان مثلاً.

أما حياة هذه العناصر الخارقة للطبيعة فحياة آدمية محضة فى كل تفاصيلها. كل ما يميزها عن الإنسان هو تلك القوى الخارقة، أما أكلها ومسكنها وعواطفها وعاداتها، حتى العادات التفصيلية التى نراها فى حفلات الزواج مثلاً، فهذه كلها لم يستطع خيال القاص أكثر من أن ينقلها نقلاً كما هى من الأرض إلى السماء. وحتى جلنار جنية البحر فى قصة بدر باسم لما أبت أن تلد إلا على طريقة أهل البحر فجاءها أهلها لإتمام ذلك وصف القاص ولادتها كما يعرف هو لا كما تصور أو تخيل.

وكما أن هؤلاء الجن قد يكونون شخصيات عادية، لها دورها الذى يتذكر حيناً أنه غير آدمى فيأتى بخاصة أو حادثة عجيبة ثم يعود طبيعياً كما كان، فكذلك البطل الذى فجر نبع هذه الدنيا من الجن والعفاريت قد يكون فى القصة بطلاً عادياً كسائر الملوك قد ميزه الله بالإسلام. فهذا سيدنا سليمان فى قصة سيف الملوك وبديعة الجمال ملك يجاور أبا سيف الملوك ويدعوه هو ووزيره إلى الإسلام ؛ وهو يتمتع بقدرة خارقة ولكن قدرته لا تلعب دوراً مهمًا فى القصة فيما عدا وسائل الدعوة إلى الإسلام. فإذا أسلم الملك ووزيره وتنحيا عن الملك لابنيهما فقد اختفى دور سيدنا سليمان فى القصة بعد أن أوجد عقدتها بالصورة التى فى قبائه كما تختفى العفاريت أحياناً بعد أن توجد فى القصة عقدتها الأساسية.

ولعل القاص قد تأثر فى هذه القصة بما روى فى بعض كتب التاريخ القديم عن زواج سيدنا سليمان ببنت لفرعون مصر. ذكر هذا مثلاً ماسبيرو (G. Maspero.) فى كتابه عن التاريخ القديم (Historie Ancienne des peuples de L'Orient) . وإن كانت قصة سيف الملوك وبديعة الجمال قصة لا يكاد يوجد فيها جديدًا أكثر مما نقلته من قصص أخرى فى الليالى، فإن إشارة القاص فيها إلى مصرية الملك ووزيره اللذين أرسلا لسيدنا سليمان ورجوعهما بصورة تلك التى تزوجها ابن ملك مصر، وكان سيدنا سليمان سيتزوجها، قد تكون صدى بعيداً جداً لذلك الخبر من أخبار التاريخ القديم. وقد تكون مجرد اتفاق لم يقصد به القاص إلى شىء من هذا . وتغلّب الصنعة على فن القاص فى هذه القصة من جهة، ومصريته وما فى القصة من بعض الدلائل البعيدة على

إصدار هذا الخبر من جهة أخرى، تجعلان مجال التحقيق فى أمر هذا الخبر مجالاً يتسع للظن والشك أكثر مما يتسع لشىء آخر.

٥

ولكن لسيدنا سليمان خاتم تركزت فيه قدرته الخارقة حتى أنه لما فقده كما تقول التفاسير دار على رعيته يقول إنه ملكهم فلم يصدقه أحد، ولم يعد إليه ملكه إلا بعودة خاتمه. هذا الخاتم عنصر مهم فى عالم الخوارق فى الليالى. فكثيراً ما يقع البطل على خاتم فإذا فركه ظهرت له الجن مؤتمرة بأمره فيأمرها بما يشاء. وينص القاص أحياناً على أنه خاتم سيدنا سليمان، ولكنه يذكره أحياناً أخرى على أنه خاتم الملك أو خاتم ليس غير.

وكما كان لخاتم سليمان دور فى السحر والتسلط على الجن فكذلك كان لبساطه الفضل فى تفجير خيال القصاص فى هذا الميدان، فبساط سيدنا سليمان يسير به على الريح. وفى الليالى نجد سرير حسن مريم يسير على الريح أيضاً. وفى الليالى فرس يطير بصاحبه نجده فى قصة الصعلوك الثانى ونجده فى القصة المنسوبة إليه ـ قصة الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس ـ ولقدرته على أن يطير بصاحبه شأن كبير فى خلق عقدة القصة. فلو لم يركبه ابن الملك لما رأى هذه التى أحبها ولو لم يركبه الحكيم صاحبه الذى اخترعه لما تعقدت العقدة فى القصة ولو لم يركبه ابن الملك وزوجه آخر الأمر لما حلت العقدة وانتهت القصة.

وهذا البساط الذى أوحى بالفرس الأبنوس أوجد لأشياء كثيرة هذه القدرة الخارقة المحدودة، التى تمتاز من خاتم سيدنا سليمان

بأنها تختص بناحية معينة واحدة. فهذا جراب جودر الذى يخرج به ما شاء من طعام ولكنه لا يستطيع إلا هذا. وهذه الطاقية التى يحصل عليها حسن البصرى فلا تقدر إلا على إخفاء لابسها عن أعين الناس. وهذا البوق وهذا الطاووس اللذان اخترعهما الحكيمان فى قصة الفرس الأبنوس ولكل منهما ميزة خاصة. وهكذا تمتلئ الليالى بأشياء عجيبة إذا حازها إنسان فقد حاز السلطان على ناحية معينة من القوى الخارقة.

والواضح أن هذه الأشياء العجيبة تأتى الشعب مما يراه حوله من مدنيات جديدة، فإذا هو يرى فيها أشياء يستطيع أن يعمل بها غير ما ألف نتيجة لما اخترعه أصحاب هذه المدنية. ولكن الواضح أيضاً أن هذه الأشياء العجيبة قد تعلق بمدنية قديمة أكسبها الماضى سحراً وقوة فيظن الشعب أنها كانت غاية فى العظمة. والعظمة تتجلى عنده فى استطاعة ما لا يستطاع عادة. ونحن إذا قرأنا مادة بابل أو روما مثلاً فى كتاب معجم البلدان نجد صورة لما تسرب إلى ميدان العلماء من هذه المعتقدات الشعبية حول عظمة تلك المدنيات القديمة. فهذه بابل لها سبع مدن فى كل مدينة عجيبة من نوع هذا البوق أو الطاووس اللذين نجدهما فى الليالى. وهذه روما بأبوابها وأصنامها التى لها الخواص العجيبة كما يصفها ياقوت.

والذى يلاحظ هنا أن صفتين لهذه الأداة السحرية هما اللتان يكون لهما شأن فى تقدم القصة وحوادثها فى الليالى. أولاهما أن يكون الشىء ذو القوة السحرية قادراً على أن يسافر بالمرء من مكان إلى مكان. كبساط سيدنا سليمان. وثانيتهما أن يكون الشىء قادراً

على أن يخرج هذا العفريت الذى يأتمر بأى أمر. فإذا توفرت إحدى هاتين الصفتين فهنالك يكون لهذا الشىء الفضل فى خلق عقدة القصة. انظر إلى قصة الفرس الأبنوس كيف توارى الطاووس والبوق منذ البداية وانفرد الفرس بالقصة. وانظر إلى جراب جودر كيف لا يكون له شأن إلى جانب هذا الجن، الذى بنى له قصره وأتى له بخدمه وحشمه وهكذا. حتى الجن المؤمنة التى تسخر للإنس تطير بهم وفى تغيير المكان أو الوصول إلى مكان عسير عناصر مهمة أساسية فى القصة.

ولكن قوة السحر انفصلت عن أشياء،تتركز فيها ولا تعمل إلا بها. وهنا تتركز فيها كل عناصر الشر. فقد هبطت إلى آدميين يستعينون بغير الله على ما يريدون أن يصلوا إليه دون واسطة ولها خواص سحرية. كان السحر كما تصوره القاص فى الليالى فنّا يتعلم وتورثه العجوز ابنتها أو سيدتها.

وأكثر ما يستخدم هذا الفن فى الليالى فى تغيير حال الإنسان من آدمى إلى حيوان غالباً وإلى جماد قليلاً. وأعجب القاص بهذا النوع من السحر فكان موضوع قصص كثيرة كهذا الذى نجده من قصص الشيوخ الثلاثة فى قصة التاجر والعفريت فكل هؤلاء أن الجزء المهم فى قصتهم أنهم سحروا إلى حيوان أو كانت الحيوانات التى معهم آدميين مسحورين، بل إن قصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة قد استقلت بقصة هذا الشيخ الثانى وأطالت فيها فكان سحر الأخوين عنصراً أساسيًا فى إنماء القصة.

والذى نلاحظه أن هذا السحر لم يكن بواسطة بخور، فالبخور فى الليالى قليل حتى فى الأجزاء المصرية الصرفة، نجده حول كنز

جودر مثلاً، وإنما السحر كان بواسطة الماء، يقرأ عليه شىء ثم يرش على الإنسان ليخرج إلى صورة غير صورته. وتغيير صورة الإنسان إلى حيوان أكثر موضوعات السحر انتشاراً وتكراراً فى الليالى حتى جوهرة لما أرادت أن تسحر بدر باسم فى قلب البحر تفلت عليه. فإذا خرج الآدمى إلى صورة الحيوان فلا يعرف أحد من أمره السابق شيئاً إلا ساحرة. والسحر فى الليالى قلما يقوم به الرجال. وكثيراً ما يتكرر أن تغطى المرأة أو الصبية وجهها من هذا الرجل المسحور، فتسأل فتعرّف أمره وتفك عنه السحر بسهولة وسرعة غالباً، إلا فى حالة القرد فى قصة الصعلوك الثانى. وكثيراً ما تستعمل المرأة تلك القوى فى سبيل تيسير وصولها إلى حبيبها فهى تسحر زوجها، كمل تفعل زوج السلطان محمود صاحب الجزائر السود، تسحر نصفه حجراً فلا يستطيع حراكاً ولا يستطيع أن يعرقل من خططها شيئاً حتى يأتيه الملك فيفك عنه السحر.

ولكن السماء أيضًا قد تريد أن تسحر الخلق لأمر ما. فالجن تملك من القوى الخارقة تلك القوة خاصة. وهى متعددة لأن تسحر الإنسان حيواناً إذا كان ذلك يرضى من سبق فضله على الجنية أو العفريت. والجن لا تفك هذا السحر الذى تجعله عقاباً عادلاً دائماً. فالأخت مأمورة أن تضرب الكلبتين أختيها مائة سوط كل ليلة والأخت تبكى لأختيها ولكنها لا تستطيع غير ذلك. حتى يعرف الرشيد أمرها وحتى يحرق الشعرة فتظهر الجنية وتفك السحر بأمر أمير المؤمنين. ونجد هذا الموقف بين الرشيد والجنية سعيدة بنت الملك الأحمر ينمو ويطول فى القصة، التى خصت بهذا الموضوع المتكرر ـ قصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة.

ومن طريف ما يلاحظ أن هذه الجنية التى تأتمر بأمر الإنس وتسحر له من ضرّه من آدميين حيوانات وتكون فى أغلب الأحيان حية فى أول أمرها. وعلاقة الحيات بالسحر علاقة قديمة رددت صداها قصص القرآن عن سحر فرعون. وما زالت الحية تتمتع، بفضل الخوف منها، بكثير من الخيال حول مقدرتها بجانب الكره الشديد لمنظرها. وفى كتاب الحيوان للجاحظ عند الكلام عن الحيات وخواصها نجد صوراً لما رواه بعض أقوام من سكان البلدان المختلفة عن خواص الحيات فى بلادهم وما تستطيعه الحية من شر مما يصور لنا، إن صدقاً أو كذباً، سلطان هذا الحيوان الذى يبرر الخوف منه والكره الشديد لرؤيته. والمنظر الذى يتكرر عند ظهور الجنية المحسنة فى صورة الحية هو أن يجدها البطل حية بيضاء تقاتلها حية سوداء باغية عليها فيقتل البطل السوداء فإذا البيضاء تحفظ له هذا الجميل، وتظهر له فى صورتها الأصلية تسأله ما يريد أو تفرج كربه، ثم تذكر له أن هذا جزاء صنيعه معها. وتروى رواة الأخبار القديمة عند العرب قصة تماثل تلك كل المماثلة عن أبى بلقيس ملك اليمن الذى يسمى بأسماء مختلفة منها شراحين. فلما سأله الجن، الذى كان الحية البيضاء، أن يعطيه مالاً أبى ولكنه قبل أن يتزوج ابنته. وكانت هذه الجنية التى تزوجها الملك أم بلقيس التى تزوجها سيدنا سليمان. والمسعودى فى مروج الذهب عند الكلام عن ملوك اليمن فى ذكره لبلقيس منهم يشير إلى هذا الذى رواه الرواة فى اقتضاب لم يفقده شيئاً من شبهه لما نجد من هذا المنظر فى الليالى.

والقصص عن سيدنا سليمان، وعن بلقيس تبعاً له، كانت شائعة فى البلاد العربية من زمن بعيد منذ أن بدأ العرب ينصتون إلى

قصص اليهود وغير اليهود الوافدين عليهم أو المقيمين معهم فى أرضهم. وتكرار هذا المنظر فى الليالى صدى ولا شك من أصداء هذا القصص القديم حول الدين وما يتعلق به، أو حول تاريخ المدنيات القديمة التى كانت فى أرض العرب.

وقد يسحر العفريت نفسه حيواناً كما يفعل القرد فى قصة أبى محمد الكسلان لينال غرضه من الأرض. وفى هذه القصة نجد الإشارة القوية البارزة الوحيدة فى الليالى إلى ما يعمله الإنسان ليبطل سلطان العفاريت، من طلسم يضعه بشكل معين لا يصل إليه العفريت فيما يلوح، وفى هذا الطلسم لا يغيب عن القاص ذكر الحية. وكثيراً ما يسحر أهل المدينة كلهم، تسحرهم زوج السلطان محمود سمكاً ملوناً ويمسخهم الله بقدرته لكفرهم ؛ أو لمجوسيتهم حجارة يظلون كما هم فى بيوتهم وحيث هم فى أسواقهم تماثيل من حجر إلا تلك أو هذا الذى آمن بربه فإنه يظل فى قصر الملك عاكفًا على العبادة وسط هذه الأحجار، حتى يأتيه بطل القصة فيحبه ويتزوجه. وهذا الموضوع يتكرر كثيراً نجده فى قصة الصبية للرشيد فى قصة الحمّال والثلاث بنات ونجده فى قصة بدر باسم وجوهرة.

٦

ويتعلق بتلك القدرة على تسخير القوى قدرة معرفة المستقبل والاستعداد لما سيكون. ولكن هذه تلعب دوراً ثانويّا فى الليالى، وتكون ساذجة غير مقطوع بها فى أغلب الأحيان. يدل على عدم الإيمان بها بساطة العرض من جهة وتفاهة الدور الذى تلعبه تلك القوى من جهة أخرى. هذه زمرد الجارية فى القصة المنسوبة إليها بعد أن تفر من جوان الكردى وتدخل المدينة التى يملكونها تمد

سماطاً كل شهر لكل من فى المدينة علها بهذه الطريقة تعثر على حبيبها على شار. ويدخل المدينة كل الذين آذوها - النصرانى وجوان الكردى كل بدوره فإذا رأتهما عرفتهما ولكنها تضرب الرمل أمام الناس وتقول لهذا إنك فلان صفتك كذا وتعمل كذا. وهى إذًا لم تعمل فى نظر القاص شيئاً ولم تعرف إلا ما كانت تعرف من قبل. وهذه دليلة أم زينب النصابة وابنتها فى قصص الشطار إذا رأتا على زيبق المصرى ضربتا الرمل فعرفتا من هو وعرفتا أن سعده غالب على سعدهما. ثم يتحقق ذلك ولكن فى سذاجة ظاهرة. وكذلك يفعل عذرا اليهودى فى قصة على الزيبق. وأكثر ما يكون ضرب الرمل عند ولادة الطفل لمعرفة أمره وماذا سيكون عليه فى المستقبل. وهنا أيضاً نجد الموضع الوحيد الذى تظهر فيه الأحلام فى الليالى وتفسيرها بما يفيد معرفة المستقبل. ولكن هذا كله لا يلعب دوراً فى القصة. كل ما فى الأمر أن الوالد يعرف أن كذا سيحصل لابنه ولكن تلك المعرفة لا تعمل عملاً فى القصة.

ولست أعرف إذا كان للآية الكريمة التى نزلت فى موت سيدنا سليمان وما حولها من تفسير أثر فى هذه الظاهرة التى تنافى حياة الشعب المصرى كما نعرفه اليوم، وكما كان ولا شك فى مثل هذه العصور التى عاشت فيها الليالى. فالآية تؤكد أن الجن لا تستطيع معرفة الغيب ولو قد عرفت لما ظلت خاضعة لسلطة سيدنا سليمان عاماً كاملاً بعد موته "فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِى العَذَابِ المُهِينِ". لست أعرف أكان لمثل هذه الآيات أثر فى محو تلك الظاهرة التى تلعب دوراً كبيراً فى

حياة الشعوب، والتى لعبت دوراً مهمًا فى قصص دينى كقصة سيدنا يوسف حيث تفسير الحلم وسيلة من وسائل معرفة المستقبل وحيث تفسير الحلم يلعب دوراً خطيراً فى سيرة سيدنا يوسف، وكل ما أعرفه أن هذه الظاهرة القوية وجدت مشاراً إليها فى الليالى ولكنها لم تلعب دوراً فى قصة من القصص. ولئن كان دور الأحلام ضعيفاً فى معرفة المستقبل وفى سير حوادث القصة فدور ضرب الرمل من أتفه ما يكون.

حتى قدرة الإنس السحرة على معرفة ما لا يعرفون دورها محدود. قد يلجأ إليها القاص عند إطالة قصصه إطالة مفتعلة. فهذه قصة علاء الدين أبى الشامات إذا ما قاربت الانتهاء ذكر القاص مريم الزنارية أو ما يشابهها من موضوعات، وأراد أن يلحق بالقصة قصة أخرى فى واقع الأمر. فخلق شخصية حسن مريم التى أسلمت وعرفت بقوتها الساحرة أن علاء الدين سيكون زوجها فعملت قواها فى إحضاره لديها، بعد أن حملت زبيدة العودية إليها بواسطة الجن، فإذا ما أفلح القاص فى هذا الربط المفتعل فقد بدأ قصته الجديدة التى لا دخل لهذه المقدرة على معرفة المستقبل فى سير حوادثها.

٧

كذلك يدخل السحر فى مسألة شفاء المريض، ولكن هذا على كثرته فى آداب الشعب وعلى دلالته الواضحة على أهم أصل من أصول السحر قليل فى الليالى. نجده فى قصة الملك رويان والحكيم يونان بواسطة مسحوق رش على ورق الكتاب، فلما لمسه الملك أول مرّة شفى من البرص الذى شوه بدنه ثم لمسه ثانية فمات. ويلاحظ المستشرق " لين " على هذه القصة فى ترجمته لها أن هذا دليل من

أدلة أصلها الهندى، لأن الكتب فى الهند تحفظ بواسطة مسحوق يرش عليها، وهذا المسحوق سام. نجد إشارة إلى هذا فى عمر النعمان عند الكلام عن هذا الشراب الذى تسقيه له شواهى فيكون سبباً فى موته بدل أن يكون سبباً فى نفعه.

ولكن الحية تعود فتتبوأ مكانها من السحر فى الليالى فتصبح مادة من مواد المعالجة السحرية. هذه الحية أو ملكة الحيات كانت الشفاء الوحيد للملك فى قصة حاسب كريم الدين. وقد اضطر حاسب إلى أن يقتلها بعد معروفها الذى غمره ليقدمها دواء للملك. وهى توصية قبل موتها بما فيه خيره فلا يأكل ما يقدم له الوزير مما استخرج منها، ولكن يأكل ما أوصته هى به ويعطى الوزير ما أوصت به أيضاً. فإذا الوزير يسودّ ويموت. وإذا حاسب يفجر الله فى قلبه ينابيع الحكمة فيرى السموات السبع وما فيها إلى سدرة المنتهى، ويرى كيفية دوران الفلك والنجوم السيّارة والثوابت إلى آخر ما شاء الله أن ينفتح له من أبواب العلم. وفى قصة سيف الملوك وبديعة الجمال يصف سيدنا سليمان للوزير أن يطعم زوجه وزوج الملك من لحم حية قد طبخ طبخاً معيناً لتلدا لهما ما اشتهيا من ولد.

وهكذا يتكرر هذا الدواء - لحم الحية قد طبخ طبخاً معيناً - فى أماكن متفرقة فى الليالى. ولكن المرض قد يكون شيئاً آخر. قد يكون صبابة ووجداً، وهنا لا يدخل السحر إلا فى ظاهره. فهذا الذى سيشفى المريض؛ لأنه يعلم من أمر حبه كل شىء، لا يقول هذا علانية وإنما يتزيا بزىّ الطبيب المغربى أحياناً وينادى فى الشارع «أنا الحاسب الكاتب فأين الطالب» كما نجده فى قصة البوق والطاووس والفرس وكما نجده فى قصة نعم ونعمة وغيرهما من

القصص. فالمرض من الحب كثير فى الليالى حتى إذا نودى هذا الطبيب شفى المريض بأن أوصله إلى حبيبه فى حقيقة الأمر، ولكنه يتخذ لذلك مظاهر السحر للشفاء. وقد يكون المرض حبّا ولكن الطبيب يضطر إلى إيهام أهل المريض أن هذه الحال نتيجة عارض قد حل فى جسم المريض. وهو لذلك يعمل فنه لإخراج هذا العارض من مريضه. وهذا شىء يشبه فى كثير ما لا نزال نراه إلى اليوم فى طبقة الشعب فى مصر من اعتقاد تقمص العفاريت جسم الإنسان لتعذبه بشتى أنواع المرض. ولكن هذه الظاهرة على شيوعها فى طبقة الشعب قليلة جدًا فى الليالى. تذكر مرات قليلة عرضاً ولا يكاد يفصل فى أمرها إلا فى إيجاز كما فى قصة الحكماء الثلاثة أصحاب البوق والطاووس والفرس.

وتحليل أمر هذه الظاهرة يحتاج إلى بحث طويل لذيوعها فى معتقدات الشعب وأثرها فى حياتهم. ولكن هذا البحث لا تبرره هنا قلة وجود هذه الظاهرة فى الكتاب الذى ندرسه. ولكنا نشير إلى أن هذه الظاهرة قد تجلت فى الدين المسيحى واضحة. فمعجزة من معجزات سيدنا عيسى كانت إخراجًا لروح شرير من رجل لجأ إليه. وأما فى الإسلام فإننا نجدها وقد أشير إليها فى وضوح مما يدل على ذيوعها عند العرب منذ الجاهلية. فحول الكلام على بدء الوحى ومحاولة قريش استمالة النبى (ﷺ) نجدهم عندما يعرضون عليه حلولهم لأمره يذكرون الرأى الذى يتراءى له واستعدادهم لطلبه منه مهما كلفهم الثمن.

كذلك نجد شيئاً من هذه الخرافات الطبية فى شفاء الصرع فى الليالى. ففى قصة الشاب البغدادى نرى من يقرأ فى أذن الذى صرع حتى يفيق من صرعه.

وكما كان السحر يستعمل لشفاء المريض من مرض ألم به فكذلك كان يستعمل فى صنع بعض مواد يستعملها الإنسان لتعينه على غرضه. فكثيراً ما يريد البطل عبر البحر مثلاً ومعجزة سيدنا عيسى فى المشى على الماء قد عرفها قاص من قصاص الليالى فهو يذكرها على لسان شواهى إذ تقول إنها كانت زاهداً أكرمها الله باستطاعة المشى على الماء فلما سارت داخلها الزهو فعاقبها الله بأن أصابها بحب السفر فأصبحت تجوب البلاد متنقلة دائماً. وورود هذه الحادثة فى قصة النصارى فى الليالى مما يقوّى هذا الفرض الذى ذهبنا إليه. ولكن فى قصة بلوقيا نجد أنه هو وعفان يصيدان حية لتدلهما على شجرة يأخذان منها عصيراً يعمل دهاناً تدهن به أقدامهما حتى يستطيعا السير على ماء البحار السبعة للوصول إلى قبر سيدنا سليمان. وأما فى قصة عبد الله البرى وعبد الله البحرى فإن البحرى يدهن أقدام البرى بدهان من ديدان البحر الهائل المخيف فيستطيع هذا البرى أن يسير فى البحر ويرى عجائبه. وكذلك فى قصة بدر باسم وجوهرة بنت الملك السمندل ملك البحر. وهكذا فى كل مكان ذكر فيه البحر واضطر صاحبه إلى أن يسير فوق مائه.

٨

يفاجأ قارئ الليالى فى كل وصف يصفه القاص لمجلس من مجالس الحب العديدة بهذه الكثرة الفظيعة لألوان الطعام وأصنافه. حتى الجن إذا قدمت للإنس شيئاً كان مما قدمت هذه الأطعمة الكثيرة. ولم يوصف سماط من هذه التى عمرت بها الليالى إلا وقف القارئ قليلاً يسائل نفسه ما هذه المبالغات ؟ حتى جراب

جودر لما طلب إليه أن يحضر طعاماً طلب أن يحضره فى كثرة تصدم القارئ وتثير تعجبه كل هذا إن دل على شىء فقد دل على حال تلك الطبقة التى كانت تستمع إلى الليالى. هذا الوصف كان لا يثير صدمة ولا عجباً وإنما كان يثير استحساناً ورضًا وراحة هى التى قصد إليها القصاص بهذا الوصف المبالغ فيه. هذه الطبقة كانت جائعة، ووصف هذا البذخ فى الطعام لم يكن يشبعها ولا شك، وإنما كان يصور عندها منتهى الثراء وغاية الأبهة، كان يصور ثراء الجن فانظر إلى هذا الجان صخر كيف قدم لمضيفه خمسين جملاً فى قصة بلوقيا. ثم انظر إلى هذا الوصف للجمل فى جوفه لحم وهكذا[1]. هذا الفقر الذى كانت تعيش فيه تلك الطبقة هو الذى فجر خيالها فيما يمكن أن يكون مختفياً تحت الأرض من كنوز. وكانت أرض مصر هى المنبع الواضح لهذا الخيال حول الكنوز وحول ما تحت الأرض من أشياء فيها الثراء أو قد يكون فيها مغامرات تنتهى إلى الثراء. وتعليل ذلك عندى واضح فالذى لا شك فيه أن المصريين من قديم كانوا يحفرون فى الأرض ويجدون آثار الفراعنة التى تكوّن كنوزاً حقة والتى تفتح لهم أبواب الثراء الملموس. بل إننا إلى اليوم نجد هذا الاعتقاد فى الكنوز متفشياً فى جهات مصر التى دلت الحفريات العلمية على وجود كنوز حقة مدفونة فى

---

(١) فى رحلة عبد اللطيف البغدادى أواخر القرن السادس الهجرى وصف لغرائب أطعمة مصر تجد شبهاً وتاييداً لما نقول. (انظر ص ٥٦ مطبعة المجلة الجديدة). حيث يصف رغيف الصينية وما فيه من فيخرفة محشوة الأجواف بلحم. والظاهر أن هذا النوع من التفنن فى الطعام شائع عند قدماء المصريين فما زلنا نجد له أمثلة إلى اليوم. ثم انظر إلى قوله (فى نفس الصفحة) وأما عوامهم (المصريين) فقلما يعرفون شيئاً من ذلك.

أرضها. والظاهر أن أهل مصر شهروا بذلك من قديم بين غيرهم من الأمم الإسلامية فنسبوا لمصر السحر، وجعلها ابن النديم فى كتابه الفهرست بابل السحرة ؛ حيث يتكلم عن كتب السحر فيقول: " وهذا الشأن لبلاد مصر وما والاها ظاهر والكتب فيه مؤلفة كثيرة موجودة وبابل السحرة مصر. قال لى من رآها إن بها بقايا ساحرين وساحرات[1] " بل إن ابن النديم ينسب إلى أهل مصر نوعاً خاصاً من السحر هو الطلسمات فيقول " والطلسمات بأرض مصر والشام كثيرة ظاهرة الأشخاص، غير أن أفعالها بطلت لتقادم العهد[2]".

والظاهر أن مصر شهرت فى أول الأمر بالسحرة والساحرات خاصة، وكان ذلك فيما يظهر صدى لقصة موسى وفرعون. ولكن هذه الظاهرة التى مازالت تُرى إلى اليوم، وهى استطاعة الفقراء أن يجدوا تحت الأرض كنوزاً حقة من قبور الفراعنة، قد صبغت هذا الصيت بلون آخر هو لون الكنوز والطلاسم وما يتعلق بها مما يدل على ناحية خاصة من القدرة السحرية. وبذلك أفسح سحرة مصر فى الليالى، فى الجزء المصرى خاصة، مكاناً مهمًا للكنوز تلعب دورها فى القصص.

وتذكر الكنوز كثيراً فى الليالى فيقول القاص فى تعليل ثراء بطل ثراءً غير منتظر «وكان قد عثر على كنز». ولكن كنز جودر المصرى قد صور تصويراً مطولاً شائقاً حمل معه كل خصائص الاعتقاد حول هذا الباب من أبواب الخوارق وحمل معه إشارات واضحة إلى

---

(١) فهرست ابن النديم ص ٣٠٩ طبعة (Flugel) .

(٢) المرجع السابق، نفس المكان.

مصرية هذا الكنز. فهو فى مدينة فاس ومكناس بعد بحيرة قارون المرصودة إلخ. .. وهذا الساحر المغربى. والنزعة العامة فى الليالى فى مسائل السحر أن ينسبه إلى أجنبى. فالساحر أعجمى فى قصة حسن البصرى والعجم جيران أهل البصرة أجانب كالمغربيين بالنسبة إلى أهل مصر. وهؤلاء وهؤلاء يطلون على بحر قد علم جيرانهم هؤلاء عنه أكثر مما علموا أو قد سافروا فيه أكثر مما سافروا. وهم على كل حال يمثلون غموض هذا البحر لإشراف أرضهم إشرافاً أوسع على مجاهيله. فالفرس أقرب إلى المحيط الهندى والمغاربة إلى المحيط الأطلنطى. والبحر يصور الغموض والبعد عن المألوف والمغامرة الناجحة فى مخيلة قصاص الليالى. أكثر من هذا أننا نجد تفاصيل السحر كلها تنسب فى كثير من الأحيان إلى الأجنبى. فسكين بنت الملك فى قصة الصعلوك الثانى مكتوب عليها بالعبرانية، والقبور التى يصادفها موسى بن نصير فى رحلته فى سبيل قماقم سليمان مكتوب عليها باليونانية، والبئر المعمورة ببنت أحد ملوك الجان التى هى من ذرية إبليس اللعين فى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان بئر رومانية وهكذا. وهؤلاء الذين يمثلون السحرة هم إما من الأجانب _ أعاجم وفرس ويهود وقليلاً نصارى. وكثيراً ما تكون زرقة العيون لغرابتها وصفاً للشرير أو الساحر.

وكنز جودر يصور هذه الظاهرة المتكررة التى نجدها فى كثير من قصص الليالى. يصور هذا الطابق ذا الحلقة النحاسية غالباً. وعلاقة النحاس بعالم السحر قوية حتى أن مدينة بأسرها قد

حشيت خوارق سماها القاص مدينة النحاس[1]. ولعل هذا صدى من أصداء الاعتقاد العام حول خواص النحاس السحرية وإمكان تحويل السحرة له إلى ذهب. والقاص فى الليالى دقيق جداً فى وصف هذا الطابق فلا يكاد يهمل مرة واحدة ذكر تلك الحلقة عند الكلام على طابق تحت الأرض. فالحلقة لها شأن فى السحر عند كل الشعوب وهى كثيرة الظهور فى وصف الأبواب السحرية عادة. وهى لا تظهر فى الليالى إلا مقرونة بهذا الطابق، الذى يفتح للبطل تحت الأرض وفى هذا الطابق قد يتفجر خيال القاص فإذا هو مسكون بجن يكون لها مع البطل حوادث أو هو ملىء بالذهب كما نجده فى قصة وردان الجزار. وفى قصة جودر نجد فيه قبر الملك الشمردل ملك الجان.

هذا الملك الشمردل قد تفرع من سورة سيدنا سليمان فى ذهن القاص المصرى. يكفى أن نقرأ وصفه فى رقدته تلك ونقرأ وصف رقدة سيدنا سليمان فى نفس الكتاب فى قصة بلوقيا لنعرف إلى كم اعتمد القاص فى هذا الوصف على ذاك.وجودر مكلف بإحضار دائرة الفلك والمكحلة والسيف وخاتم الملك الشمردل كما كان عفان

---

(١) عرفت هذه المدينة العجيبة من قديم، بل عرفت بهذه الصورة نفسها التى نراها عليها فى الليالى محاطة بالسور العجيب الذى يموت عنده من رأى المدينة إما سحراً وإما انبهاراً لما فيها. يذكر المدينة المسعودى فى مروج الذهب فيقول " وخبر مدينة الصفر وقبة الرصاص التى بمفاوز الأندلس وما كان من خبر الملوك السالفة فيها وتعذر الوصول إليها وما تهافت لها من المسلمين عند الطلوع على سورها وأخبارهم عن أنفسهم أنهم وصلوا إلى نعيم الدنيا والآخرة. .. " جـ٤ ص ٩٥ طبع (Meynared). أما ابن خلدون فإشارته إلى أوصاف المدينة عند ذكر نص المسعودى هذا أوفى فى تفصيلاتها فيسمى مفاوز الأندلس بسجلماسة، ويسمى صاحب عبد الملك بموسى بن نصير بطل القصة فى الليالى (المقدمة جـ١ ص ٦٠ طبع باريس).

فى قصة بلوقيا يريد إحضار خاتم سليمان وكما رأى عفان دائرة الفلك فوق رأسه.

وأظهر ما يمتاز به الكنز فى الليالى أنه مرصود باسم شخص معين لا يفتح إلا له. وهذا هو السر فى حرص هذا المغربى على أن يسترضى جودر ويهبه ما شاء ليفتح له الكنز. وهذا هو السر فى أن الحاكم بأمر الله يسترضى وردان الجزار ويحسن معاملته ويقاسمه ذخائر الكنز؛ لأنه مرصود باسم وردان لا باسم الحاكم. ويكون الرصد أحياناً باسم الشخص وبأوصافه، وفى قصة جودر يمر هذا الشخص فى امتحان عسير حتى يصل إلى كنز الشمردل. وكل هذا الامتحان يصور غموض ما أحاط خيال القاص حول هذه الكنوز، فسيوف تهدد وأم تظهر فتستعطف وطريق محفوفة بكل المخاطر الخارقة.

حتى إذا ما وصل جودر إلى الثراء انبرى القاص إلى وصف ما كان يكبت من شعور نحو ذوى الثراء فى هذه الدنيا. هذا جودر يأمر كل ما فى خزائن الملك فيصبح الملك مفلساً. وهؤلاء طواشى جودر يتجبرون بدورهم على خدم السلطات فلا يقفون لهم احتراماً ويردونهم أقبح رد. وجودر يتعسف فلا يأتى السلطان وإنما يطلب أن يأتى السلطان إليه. ولا يكون صلاح الحال إلا إذا ترضاه السلطان بحيلة فأصهر إليه. وجمال ابنة السلطان هو السبب فى تعادل الكفة بعد أن اختل الميزان فأصبح كما أراد ان يتخيله القاص. لا كما يراه واقعاً أمامه.

وقد تصور الكنوز بمجرد القدرة على استخراج ما فى البحر فى يسر. هذا عبد الله البرى لما أراد الله أن يثرى أدخل عبد الله

البحرى فى شبكته. ومنذ تبدأ الصداقة بينهما يكون ثراء هذا الصياد عن طريق ما يخرج له أخوه من جواهر البحر.

ومن طريف ما يُلاحظ أن الزواج بابنة السلطان قريب جداً من مخيلة القاص جزاءً لهذا الثراء الذى يوصل الفقير إلى مرتبة السلطان. لم يكن السلطان يمثل فى ذهن الشعب إلا وفرة الثراء فإذا أثرى صياد أو حطاب، وهما يمثلان الطبقتين اللتين تصادفان الطابق يرن تحت الفأس أو الرجل البحرى تعلق به شبكة البرىّ، فقد أصبحا والسلطان سواء. فحاسب كريم الدين يصهر إلى الملك وقد كان أكبر أمل أمه أن يكون حطاباً ناجحاً، ولكن جب العسل يفتح له ويصل منه إلى ملكة الحيات، التى تكون سبباً فى تقريبه من السلطان. وعبد الله البرى كان منتهى أمله أن يستطيع وفاء دين الخباز. بضعة دريهمات، فإذا هو زوج بنت السلطان بسبب أخيه البحرى الذى علقت به شبكته.

وهكذا تقوم هذه الكنوز بدور تحقيق التعادل بين كفتى الميزان، ويصبح الصعلوك الفقير ملكاً يترضاه الملك القديم وحاشيته. ولقد أراد القاص بهذا النوع من القصص أن يصور ابتسام الحظ المفاجئ فى الحياة. ولكنه أراد بالإكثار من هذا النوع والتفنن فيه أن يعزى نفسه ونفوس سامعيه عن حالهم ؛ وأن يستخف فى قرارة نفسه بما لم ينل وبما لم يجد السبب فى أن يناله غيره دون الناس.

هذا ما لاحظناه فى موضوعات السحر فى الليالى بعد أن حاولنا تصويرها عامة فلننظر فى موضوع آخر من موضوعات الكتاب كان له دور يتفق ودور موضوع الخوارق فى أشياء ويختلف عنه فى أشياء وهو موضوع الدين .

الفصل الثانى

الموضوعات الدينية فى الليالى

١

من أهم أبواب الدراسات الشعبية التى نالت من جهود العلماء قسطاً وفيراً والتى سار بها الباحثون فى ميدان التقدم العلمى أشواطاً بعيدة باب المعتقدات. فلئن حظى القصص لسهولته ولذة قراءته بعناية وفيرة من علماء الفنون الشعبية جمعاً ودرساً فلقد حظيت معتقدات الشعوب والقبائل بعناية لا تقل كثيراً عن العناية بالقصص.

فجمع لنا العلماء، ولعل أشهرهم جيمس جورج فريزر (Sir James George Frazer)، فى مجلدات ضخمة معتقدات شعوب مختلفة وقبائل عديدة على مر العصور. ولعل هذا المؤلف نفسه أبرز من اهتم بمقارنة هذه المعتقدات وجمعها جمعاً يفيد الباحث فى موضوع بعينه من مواضيع الدين وما يتصل بالدين من معتقدات. وأمثال فريزر الذى ألف كتباً ضخمة فى هذه الموضوعات منها ما كان فى عشرين جزءاً ككتاب (The Golden Bough) كثيرون. جمع

بعضهم كما فعل فريزر معتقدات شعوب وقبائل مختلفة، ودرس البعض الآخر قبيلة أو قبائل بعينها واستخرج من درسه نظريات فى أصل المعتقدات وفلسفتها كما فعل دوركايم (Durkheim) فى كتابه En Australie) .Elementaires de La Vie Religieuse Les Formes) وكما فعل ليفى برل (Levy Bruh)- فى كتابه (-Mentalite des So .cietes Primitives)

بل إن الجمع والدرس فى هذا الباب قد أديا إلى بعض النتائج القريبة التى تفوق نتائج دراسة القصص من حيث الدقة والشمول. ذلك أن الموضوع محدد نوعاً ما، والمعالم فيه أبين وأوضح ولعب الخيال به مهما تنوع فإنه يلتقى فى نقط كثيرة متشابهة موحدة.

وأهم ما ساعد على تحديد الموضوع مادته. فالقصص ميدانه واسع فسيح ـ حياة الإنسان بكل مظاهرها. أما المعتقدات فقد اتصلت بناحية معينة من نواحى حياة الإنسان وتشعبت من نقطة بعينها من هذا الإنسان وهى الروح.

والذى يلوح للمفكر فى هذه الموضوعات أن فكرة انفصال الروح عن الجسد كانت الينبوع، الذى نبعت منه المعتقدات التى اعتنقتها الأديان. وكما كان الموت نقطة وقف عندها الإنسان الأول ليفكر فى تلك القوى الخارقة التى لا يستطيع أن يسيطر عليها، فكذلك كانت فكرة الروح ومآله، ما دام ينفصل وما دام يتجدد فى المولود الجديد، منبع الدين الروحى عند الشعوب المختلفة قديماً وحديثاً. فكر الإنسان فى الروح وانفصاله عن الجسد فثارت فى نفسه طائفة من الصور وتفجر فى رأسه ينبوع من الخيال حول مآل هذا الروح بعد أن انفصل عن الجسد، أين يذهب ؟ وفكر فى الموضوع

كله، فى الحياة ما هى وما غرضها. وقاده هذا إلى التفكير فى سببها، ثم فى خالق لها. وبمجرد ظهور صورة الخالق واضحة فى أذهان الشعوب الأولى أخذوا يمثلونه صورًا مختلفة تدرجت من الواقع المحسوس نحو الغامض، نحو الروحى حتى أصبحت صورة الإله روحية محضة. واختصر فى الدلالة الحسية عليه بمظاهر جلاله من جهة وبرسله من جهة أخرى.

وكانت مهمة الرسل شاقة جداً فهم يريدون أن يرفعوا من أرسلوا إليهم إلى مستوى روحى من الصعب أن يصل إليه الفرد فضلاً عن الجماعة. وكانت الحياة الأخرى وما تمثل من نعيم يعوض حقيقة الموت ويعوض قسوة القدر. كما أسلفنا فى الفصل الماضى، قد أصبحت عنصراً مهمًا فى تصور الدين. وكانت مهمة الرسل الأولى أن يهدوا البشر إلى الإيمان ومظاهره التى يجب أن تتجلى فيهم فى هذه الحياة الدنيا. فأصبح لذلك الخير والشر والجزاء والعقاب جزءاً مهمًا مما جاء به الرسل من أديان.

يقول مؤرخو الأديان إنه لا يمكن لفرد أن ينشئ ديناً. فالفرد يفكر تفكيراً دينيًا ولكنه لا يقوم للدين نظام إلا بالجماعة. هى الجماعة التى تؤدى مراسيمه وهى الجماعة التى تجعل الفكرة أو الإيمان الفردى ديناً تتوارثه أجيال بعد أجيال، فيضيف كل جيل إلى الدين شيئاً جديداً ويمحى منه شيئاً قديماً، أو قل هو فى الأديان السماوية يقوى بعض نواحيه، ويضعف بعض نواحيه الأخرى. خذ المسيحية مثلاً، فالمسيحية التى تؤمن بها أوروبا اليوم تختلف ولا شك عن المسيحية التى كانت تؤمن بها أوروبا فى القرون الوسطى أو أيام الحروب الصليبية.

وكل نبى فرد استعان بما سبقه من معتقدات جماعات لا لتفسير تاريخ الإنسان من الوجهة الدينية فحسب ولكن لتفسير هذه المسائل الشائكة حول الروح والخالق وحول النعيم والجحيم.

وجاء محمد (ﷺ) فسما بالدين الجديد إلى أسمى مراتب الروح. ولكن تلك المعتقدات القديمة ظلت عالقة بالإسلام وأخذت تتكاثر وتتلون بتلون البلد الذى تعيش فيه. وأصبحت بقايا ديانات قديمة من عهد الفراعنة إلى دخول الإسلام مصر تختلط فى أذهان المصرى بهذا الدين الرسمى. وأصبح الدين الذى تحيا به هذه الشعوب الإسلامية لا يكتفى بالسجل الرسمى الكريم لما أراده الله أن يكون الدستور الدينى لملة المسلمين، وإنما هو يضم طائفة ضخمة من المعتقدات توارثها المسلمون عن أسلافهم كما توارثت الشعوب المسيحية واليهودية عن أسلافها. وهو يضم كذلك طائفة ضخمة جديدة ينتجها خيال الشعب وتفكيره اللذان لا يسموان إلى هذا الرقى الذى تسمو إليه الخاصة فى أرقى ما يجب أن يصل فيه الخيال والفكر إلى أبعد الآماد.

وتظل بيئة الشعب معملاً صاخباً لهذه المعتقدات تضيف ؛ إليها وتحافظ على تراثها. وتبتلى تلك الطبقة فى مختلف العصور بقوم يتخذون الدين حرفة لهم فى الحياة يستمدون سلطانهم من معرفتهم به، حتى بعد أن خرج الدين من محيط المعبد الوثنى وما كان يحيطه به أهله من أسرار. ولعل تلك الطائفة تمثل بقايا هؤلاء الكهنة الذين كانوا يصورون للعامة وللخاصة فى العصور القديمة أن مفاتيح السماء فى أيديهم، بل لعلهم يمثلون حاجة طبيعية فى نفوس الشعب وهى ميله إلى الالتجاء إلى واسطة ملموسة تكون سبيله إلى

فهم هذه المسائل الروحية، وإلى تخفيف شقوة الحياة بتأكيدات مباشرة عن هذا النعيم المنتظر لمن اتقى مهما شقى.

ولقد أحست هذه الطائفة منذ أقدم العصور أنه بقدر إيهامهم الناس أو إقناعهم إياهم باتساع معارفهم زادت الحاجة إليهم وأجلوا واحترموا. لذلك ظلت هذه الطائفة تستغل جهل العامة فلا تفسر لهم ما غمض بما يوضح ويعين، ولكن تفسره عادة بما يزيدهم غموضاً وبما يجعلهم يمعنون فى الجهل، ولكن بما يرضى خيالهم ويطمئن سرائرهم ويشبع الغريزة الإنسانية التى تحب دائماً أن يكون هذا المجهول عنها عجيباً غريباً غير مألوف.

وهكذا عاش الإسلام، كما عاش كل دين قبله، وحوله من المعتقدات تراث ضخم. ولقد حفظت لنا كتب التفاسير من هذه المعتقدات الشعبية الشىء الكثير. دخل منها ما هو أرقى أنواعها تحت باب ألفِنا أن نسميه الإسرائيليات، وهى المعتقدات التى دخلت الإسلام عن طريق الديانة الإسرائيلية. وما كانت قد حفظت باعتبارها الدين السماوى الأول من معتقدات قرون وقرون سابقة من حياة البشرية. وحفظت لنا الكتب إلى جانب هذه الإسرائيليات أخباراً أخرى كثيرة عن الصالحين هى أقل قيمة من سابقتها ؛ ثم أخباراً كثيرة تتدرج فى قيمتها حتى تصل إلى أخبار السحر وأطياف الأموات مما نجده محفوظاً فى بعض الكتب الشعبية.

وظهرت فى الإسلام نحل كثيرة وفرق دينية عديدة وغذت هذه الفرق، وفروع الشيعة والباطنية منهم خاصة، ناحية كبيرة من هذه الأخبار الدينية الشعبية التى مازلنا نجدها إلى اليوم متداولة بين العامة من الشعب. والتى تؤلف جزءاً من مدلول الإسلام لديه.

٢

فى هـذا الجـو الـديـنى جـو الإسلام. مـتـأثـراً بمـا سبـقه من معتقـدات تدوولت على الألسن أو حفـظت فـى الكتب. عـاش كتاب ألف ليلة وليلة. فأى الآثار حملها من هذا الجو الذى عاش فيه ؟

تـنـقـسم هـذه الآثـار إلى ثـلاثـة أقـسـام : قسم حـمل من هـذه المعتقدات الإسلامية والإسرائيلية خاصة ما يتعلق بالعـالم الآخر وتكوينه، وما حول العالم من خيال مما يتصل بالجن والشياطين. وهـذا القسم تحدثنا عن صورته فى الليـالى فى الفصل الخاص بالخوارق لـقـرب طبيعته من هـذا الباب. وقسم حـمل من هـذه الديانات بل من الإسلام والإسرائيلية خاصة تعاليم تختص بالخلق الدينى والوعظ، وهذه نؤثِر أن نتكلم عنها فى الفصل التالى فى الموضوعات الخلقية وإن كانت صورته التى ظهر فيها فى الليالى مصطبغة بصبغة دينية قوية. وقسم ثالث أخير اختص بالكلام عن الديانات من حيث هى، محاولاً أن ينقل إلينا الصورة المعروفة عنها عـنـد القـاص والسـامعين وهـذا مـا نحب أن نجعل هـذا الفـصل مختصراً عليه.

ليس من الإنصاف أن ننتظر أن نجد فى الليالى شيئاً عن الدين الإسلامى من حيث هو دين. وإنما الذى ينتظر أن نجده هو صورة هـذا الشـعور الـديـنى فى نفـوس أبطـال القـصص ؛ ومـا أحيط به شعورهم الدينى من معتقدات دينية شعبية كمرآة عكست عليها نفوس سكان الدولة الإسلامية التى عاش فيها الكتاب.

لقد خضع الكتاب ولا شك لمؤثر واحد عام صبغه صبغة قوية من حيث البيئة التى يصف، وأهم مقومات هذه البيئة الدينُ الإسلامى.

كل بطل محبب من أبطال القصص إما غير مذكور دينه وإما هو مسلم. النصارى مكروهون واليهود، على قلة ذكر القاص لهم، وتلك ظاهرة جديرة بالملاحظة، مكروهون أيضاً إلا فيما أثر عن أخبار صالحيهم. وأما المجوس فهم شر الخلق المنافقين.

هذه الديانات الأربع هى التى يشير إليها الكتاب فإذا أضفنا إليها ذكر عبادة الشمس وهى تختلط كثيراً بالكلام عن عبادة النار وصلنا إلى كل ما قد دار بذهن القاص فى الليالى من ديانات وعبادات. وعبادة الشمس هذه لا تذكر إلا فى آخر قصة بدر باسم وجوهرة بنت الملك الشمندل، إذ يقول القاص عرضاً إن أهل مدينة الملكة التى وقع فيها بدر باسم آخر مرة، وكان اسمها " لاب " ومعناه تقويم الشمس، كانوا يعبدون الشمس. وأما فى القصة التى تليها مباشرة قصة سيف الملوك وبديعة الجمال فإنهم كانوا يعبدون الشمس والنار. والفكرة هنا أنضج قليلاً وعبادة الشمس واضحة لا لبس فيها. فهؤلاء أهل مصر الذين شهروا بعبادة الشمس فيقول فارس وزير ملك مصر لآصف وزير سيدنا سليمان. وسيدنا سليمان مسلم إسلام من آمنوا برسالة سيدنا محمد (ﷺ): «نحن نعبد الشمس ونسجد لها». فيقول له الوزير «الشمس كوكب من جملة الكواكب المخلوقة لله سبحانه وتعالى وحاشا أن تكون ربًا؛ لأن الشمس تظهر أحياناً وتغيب أحياناً وربنا حاضر لا يغيب وهو على كل شىء قدير». ويسير الوزير فارس إلى الملك سليمان نفسه فما يكاد يعرض عليه الإسلام حتى يسلم كسائر غير المسلمين فى الليالى، إذ يسلمون فى سرعة عجيبة مقتنعين بأوهى برهان وأقل حجة. لأن الإسلام ساطع البرهان عند طبقة الشعب سطوعاً لا يحتمل أخذاً ولا ردًا.

هذه هى الإشارة الوحيدة لعبدة الشمس فى صراحة قوية ولسنا نعرف أجاءت الكتاب مع أصوله الهندية القديمة ففى الهند كانت فرق دينية تعبد الشمس كفرقة الدينكيتية[1]. أم أنها جاءت الكتاب من البلد الذى عاش فيه أكثر حياته وخضع فيه لأقوى المؤثرات ونما فيه أكثر النماء وهو مصر. والكتاب قد حمل آثاراً هندية قريبة من الدين. آثار الحكمة والوعظ فلا يبعد أن يكون قد حمل هذه الإشارة الدينية من الهند. ولكن تصوير هذه العبادة فى غموض شديد ومعارضتها للروح الإسلامى القوى ووضوحها فى قصص ظاهر المصرية فضلاً عن أنه يذكر أرض مصر موطناً لأبطاله يجعلنا نرجح أن القاص أخذ الفكرة عن ذكريات بعيدة مما سمع، لا عن فرقة تعيش بالفعل ؛ وأنه سمعها فى وقت كانت المفاضلة بين الأديان فكرة قد شغلت الشعب لا الخاصة وحدهم ؛ وأن كل هذا يمكن أن يتحقق فى أرض مصر فى هذه العصور، التى عاشت فيها الليالى. ولكن عبادة النار كثيراً ما تختلط بعبادة الشمس فنجد مثلاً «يعبدون الشمس والنار دون الملك الجبار» تذكر كثيراً .-كذلك نجد إشارات ثانوية فى قصة جان شاه عن الملك كفيد والملك فاقون الذين يطلبان بركة الشمس.

أوضح من هذه، الإشارات إلى المجوس ؛ فهم صورة بارزة فى الليالى. والمجوسى واسمه بهرام يبحث دائماً عن مسلم ليذبحه قرباناً للنار. وهو يظهر الإسلام ويبطن المجوسية عادة. فهذا المجوسى الذى يصادفنا فى قصة حسن البصرى قتل نحو الألف من شباب المسلمين تقرباً للنار. وهو يريد حسناً ليكون تمام الألف.

---

(١) الفهرست لابن النديم ص ٢٤٨ (طبعة Flugel) .

وهذا المجوسى فى قصة قمر الزمان بن شهرمان يظهر للأسعد بن قمر الزمان شيخاً وقوراً بلحيته التى افترقت فرقتين وعكازه وثيابه الفاخرة وعمامته الحمراء يطيب خاطره ويجره حتى يدخله بيته حيث يجد الأربعين شيخاً حول النار الموقدة يسجدون ويتعبدون فيقشعر بدنه. ولكن ما يلبث هذا الشيخ أن ينادى عبده الغضبان ويسجن الأسعد ويوكل به جارية تعذبه حتى يأتى عيد النار ليذبحوه على الجبل ويتقربوا به إلى النار. وبعد السنة يأخذه بهرام المجوسى فى رحلة، فيلتقى بمرجانة، التى تكاد تنجيه ثم يعود إلى برهام وتكون نجاته على يد بستان ابنة بهرام المجوسى التى أسلمت. ومن الطريف أن نلاحظ كيف أسلمت لسبب أوهى مما أسلم من أجله الوزير فارس فى قصة سيف الملوك وبديعة الجمال. نزلت بستان المجوسية لتضرب الأسعد ؛ فراقها منظره فتكلما فسألته عن الدين الإسلامى بعد أن فكت قيوده فأخبرها أنه هو الدين الحق القويم وأن سيدنا محمداً (ﷺ) صاحب المعجزات الباهرة والآيات الظاهرة، وأن النار تضر ولا تنفع وعرفها قواعد الإسلام. فأذعنت ودخل حب الإيمان فى قلبها ومزج الله محبة الأسعد بفؤادها فنطقت بالشهادتين.

والمجوسى الذى أصعد حسن البصرى فوق جبل السحاب اسمه بهرام يصيد كل عام شاباً يصنع به ما صنع بحسن، من تركه إياه فوق الجبل بعد أن يلقى له من الأحجار الكريمة بما يريد.

وكره المجوس يزداد فى بعض القصص حتى يصبح اسمهم وصفاً لكل جماعة عملها الإضرار بالناس. حتى فى رحلة السندباد الرابعة نجد أن هؤلاء الذين يأكلون الإنسان والذين ملّكوا غولاً عليهم يقول

عنهم السندباد «فتأملت أمرهم فإذا هم مجوس». ثم يصف كيف أنهم يحتالون على الآدميين يطعمونهم طعامًا يصبحون بعده كالبهائم ترعى حتى إذا ما سمنوا أكلوهم.

وكما ينصب الوصف على الجماعة فكذلك ينصب على الفرد. ففى قصة علاء الدين أبى الشامات نجد محموداً البلخى رجلاً شريراً لا من حيث دينه ولا من حيث تطلبه لشباب المسلمين ليقدمهم قرابين للنار ولكن من حيث خلقه كرجل. فيعلل القاص هذا الشذوذ فيه بقوله، وكان محمود البلخى مسلماً فى الظاهر مجوسيًا فى الباطن وكأنه بهذا الوصف قد أعد القارئ لأن يسمع كل شر يصدر من هذا البلخى.

هذا الشعور نحو المجوس فى الليالى يصور لنا واقع الحال فى الأمم الإسلامية. فمنذ دخول الفرس فى الدولة العربية أحس العامة نحوهم إجلالاً لما كانوا عليه من تقدم ومدنية، ولكن هذا الإجلال صحبه الخوف من أمورهم دائمًا، وكان خوفًا لجهل أمرهم أولاً والمجهول يوحى بالخوف عادة، ثم أصبح خوفاً له ما يبرره. فقد اتخذت هذه الأمة سبل التستر والخفاء للوصول إلى غاياتها. اصطنعت ذلك فى السياسة واصطنعته فى الدين واصطنعته فى الحياة العادية. أصبح الفارسى يظهر غير ما يبطن إما ليتقى شرًا يخشى التعرض له لمجرد أنه فرد من الأمة المغلوبة على أمرها، وإما ليصل إلى ما قد حرم منه بفضل هذا الغلب السياسى. ولعله وجد من طبيعته وطبيعة حياته فى ظل الملوك الأكاسرة، ومن شابههم من ملوك كانوا يصرفون أمر الدولة كيف شاءوا، لأن حقهم فى أن يحكموا حق إلهى غير منازع، ما قوّى هذه النزعة فيه.

ولما كان الفتح الإسلامى يتطلب منهم ومن الذين أرادوا السلطان خاصة وما أكثرهم أن يغيروا من أخص مظاهر حياتهم اليومية ليكونوا مسلمين فى نظر الأمة الفاتحة ؛ ولما كان من الصعب عليهم أن يغيروا بمجرد الفتح عقيدتهم وعقيدة آبائهم من قبل فقد أخفوا أمور دينهم خاصة عن المسلمين حولهم وتظاهروا فى هذه الناحية بعينها بمظاهر تخالف ما يبطنون. ولما أسلم منهم من أسلم كان دينه الجديد ملوناً بلون ما من شخصيتهم القديمة. وظاهراً بهذا المظهر المعروف عنهم وهو مظهر الخفى والمستور. ونما الإسلام وتفشى فيهم فألفوا فيه أشهر فرقه المحاطة بالغموض. ونحن نجدهم على مدى التاريخ الإسلامى يمثلون تلك الفئات الدينية الخفية التعاليم والأغراض، كما مثلوا فى حوادث التاريخ تلك الأحداث التى تقوم على الدعايات السرية والتعاليم، التى لم تكن تعرف من قبل. أما الذين قربوا من الخلفاء والحكام فقد شهروا بمهارتهم فى إخفاء ما يبطنون. وهؤلاء البرامكة وتشيعهم وما جرّ عليهم هذا التشيع المستور خير مثل لما نقول. وهذه الفرق السياسية المختلفة كالسبئية، والفرق الدينية المختلفة كالباطنية تجد من هؤلاء الفرس دعاة وزعماء وممكنين لها من السلطان ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً.

وهكذا المجوس فى الليالى خائنون متنكرون يبحثون عن المسلم لقتله تقرباً للنار، شيوخ دائمًا، إلا بستان التى أسلمت، ماكرون مندسون فى حياة المسلمين كثيراً ما يكون اسمهم بهرام.

٣

هذه هى الديانات التى ليست لأهل الكتاب المذكورة فى الليالى،

وأما أهل الكتاب فأهم من يذكر منهم غير المسلمين هم النصارى. وقبل الكلام عنهم نريد أن نلاحظ أن اليهود أو الشخصيات اليهودية فى الليالى تكاد تكون معدومة. نصادفها عرضاً لا شأن لها ولا خطر، حتى اليهودى فى قصة الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى ليس لها إلا الدور المكرر مع جثة الأحدب. فهو الطبيب الذى لجأ إليه الخياط وامرأته وتعثر فى جثة الأحدب فظن أنه هو الذى قتله وحاول التخلص منها بأن رماها فى مطبخ السلطان حيث وقع المباشر فى نفس المأزق لما ضرب الجثة وظن أنه هو الذى قتله. ولكن هذا اليهودى ليس كسائر هؤلاء الذين سمت القصة بأسمائهم. فهم يجتمعون عند السلطان بسبب هذه التهمة فيدفعون ثمن تهمتهم قصة يقصونها والقصة سمعوها من غيرهم عادة. ولكن هذا اليهودى أول ما يظهر، يظهر وفيه شىء من مميزات اليهود مما يجعل له لوناً خاصاً غير الذين سبقوه. فهو أولاً طبيب وعلاقة اليهود بالطب فى المدينة الإسلامية علاقة معروفة. وهو ينزل مهرولاً ليرى مريضه بمجرد أن يرى الربع دينار، فإذا عثرت رجله فى الأحدب قال، والأقوال كثيراً ما تميز الطائفة التى يريد الكتاب أن يصورها، " يا للعزيز يا للمولى والعشر كلمات يا لهارون ويوشع بن نون إلخ. .. " كذلك تصادفنا مدينة يهودية فى قصة جانشاه وتصادفنا شخصية هى تكرار محرف لشخصية بهرام المجوسى فى قصة حسن البصرى، فيكون هذا الذى يصعد جانشاه فوق الجبل يهودياً بدل أن يكون مجوسياً، وينصر الله المسلم جانشاه على هذا اليهودى أيضاً كما نصر المسلم حسن البصرى على بهرام المجوسى. والطريف أن مدينة هذا المجوسى تسمى مدينة اليهود "

يقال إنها قريبة من خوارزم وهناك مدينة شمعون لابد للذاهب إلى مدينة اليهود من أن يمر عليها أولاً حيث يصل إلى خوارزم ومن خوارزم إلى مدينة اليهود ". كذلك نجد سيرة يهودى فى قصة جودر ابن التاجر عمر وأخويه. وهو اليهودى شميعة، الذى يجده جودر فى سوق التجار ويبيع له بغلة الإخوة المغاربة إذا ما غطسوا فى الماء واحداً بعد الآخر حسبما أوصوه. ولكن القاص يعود فيقول إن هذا اليهودى أخ لهؤلاء المغاربة وإنه ما هو بيهودى وإن اسمه عبد الرحيم وأكثر من هذا إنه مسلم مالكى المذهب. وتكون هذه من المرات القليلة المعدودة التى تذكر فيها مذاهب إسلامية سنية أو غير سنية فى الكتاب.

كذلك يصادفنا عذرا اليهودى فى قصة على الزيبق المصرى، ساحر مصرى يعزِّم فى الجو فيخرج له قصره العظيم ويعلق فيه حلة ابنته متحدياً الشطار فيمن يستطيع أن يصل إليها. ويسحر المسلمين المتعرضين له حيوانات، ولا تكون نهاية أمره إلا على يد ابنته التى تسلم؛ لأنها أحبت على الزيبق المصرى. والطريف أن القاص كان قد أوجد من البطلات المحبات لعلى عدداً قبل أن يصل إلى ابنة هذا اليهودى، ولكنه يريد أن يجعلها تسلم هى وخادمها. والحل عنده بسيط فعلى الزيبق المصرى ولكنه مسلم، يستطع أن يتزوج أربعاً وبذلك يتزوجهن جميعاً ويكون البطل الوحيد فى الليالى الذى يتزوج أربعاً ولكن ما حيلة القاص وقد تكثر من هؤلاء الشخصيات المحبات لعلى.

ولكن لليهود ذكر خاص فى الليالى يدل على أصل بعض هذه الأخبار، التى رويت للعظة وهو ذكرهم فى معرض الكلام عن

الصالحين. هنا نجد اليهود ممجدين كسائر الصالحين لا فرق بينهم وبين المسلم فى مخافة الله. والقاص يسميهم هنا بنى إسرائيل بينما هو يدل عليهم بلفظ اليهود دائماً فى غير معرض الكلام عن صالحيهم. واليهود لا يظهرون خيرين فى الليالى إلا فى هذا الجزء الخاص بصالحيهم. ولكن العجيب حقاً أن شهرة اليهود فى حب المال واتصالهم بالمعاملات المالية لا تحتل مكاناً لائقاً بشيوعها فى الكتاب. فإذا كان هذا الطبيب اليهودى قد هرول مسرعاً لما رأى الربع دينار ففى قصة الوزيرين بدر الدين وشمس الدين يصادف البطل يهودياً عند قبر أبيه يدفع له مالاً كان عليه لأبيه والبطل لم يكن يعرفه ولم يكن ينتظر منه أكثر من ألا يحاول الإضرار به.

وقصة بلوقيا اليهودى، فقد كان أبوه ملكاً من ملوك بنى إسرائيل، تصور لنا صورة أخرى عن هؤلاء اليهود القدماء كما عرفهم الشعب الإسلامى. فهم علماء مكبون على الكتب ولكن علمهم هذا لا يخلو من بعض مظاهر الغش. فهم يخفون علمهم ويخفونه فى أدق الأمور التى عنت المسلمين. فالمعروف فى التاريخ الدينى أن هؤلاء اليهود قد عرفوا من كتبهم صفة سيدنا محمد (ﷺ) وعرفوا أنه سيبعث نبياً للبشر ولكنهم أخفوا علمهم هذا. وهذه القصة تصور لنا ابن هذا اليهودى وقد عرف صفة محمد (صلعم) من كتاب أخفاه أبوه قبل موته فى خزائنه. ولكن بلوقيا قد استخلصه المسلمون لأنفسهم فهو يثور ويخلع لباس الملك ويهيم فى الأرض سائحاً يريد أن يصل لأن يرى محمداً (ﷺ) أو يموت. وهنا تبدأ الرحلة الشائقة التى تصور مجموع ما اعتقد العامة حول هذا العالم الآخر وراء البحار السبعة.

والعداوة بين المسلمين واليهود غير موجودة فى الكتاب فهم لا يكادون يذكرون وإن ذكروا فليس ليهوديتهم أى خطر أو شأن. أثر اليهودية فى الليالى لم يكن عن طريق الأشخاص وإنما كان عن طريق تسرب طائفة من أخبار بنى إسرائيل عن صفات العالم الآخر أو من أخبارهم عن الزهاد والصالحين، ذكرت على أنها عظات لاعلى أنها معتقدات وإيمان، لذلك نؤثر الكلام عنها كما أسلفنا فى فصل الموضوعات الخلقية.

٤

وأما النصارى فهم قد ظفروا من الليالى بجزء عظيم. ظهروا كنصارى معادين للمسلمين محاربين لهم. وظهروا كنصارى مختفين فى صورة مسلمين، كما نجد برسوم النصرانى والكاهن رشيد الدين فى قصة مريم الزنارية وفى قصة على شار وزمرد الجارية، ليضروا المسلمين أو من أسلم من النصارى. واحتال النصارى على المسلمين حيلاً كثيرة ليصلوا إلى أغراضهم كما نجد فى قصة علاء الدين أبى الشامات وفى قصة مريم الزنارية، حيث يستعان بالوزير الأكبر فى إحضار المسلم إلى أرض النصارى إما لمكافأته كما فى الأولى أو للانتقام منه كما فى الثانية. بل حارب النصارى المسلمين واحتالوا عليهم ليوقعوهم أثناء الحرب فى الهزيمة ونجد ذلك كثيراً فى قصة عمر النعمان.

ومما هو جدير بالملاحظة أن كره النصارى لا يتجلى إلا فى الحروب. فإذا ما بدأت الحرب بدأت والنصارى قد أشبعوا نقداً وتجريحاً. ويظهر النصرانى فيجور القاص فى وصف قبحه وسخفه. حتى إذا ما قتل فى الحرب ذهب إلى النار وبئس القرار.

انظر إلى ملاقاة شريكان لأعدائه من النصارى أفريدون وأتباعه. تبدأ المعركة باستعداد النصارى لها بأن يتبخروا وفى وصف هذا البخور استخفاف وتبشيع. فإذا ما ظهر كبير البطارقة لوقا بن شملوط فقد أشبع تشنيعاً، فوجهه وجه حمار وصورته صورة قرد وهكذا، إلا مقدرته فى القتال؛ لأنها سيتغلب عليها المسلمون فإن وصفها يعلو فيصبح أرمى أهل زمانه. ولوقا هذا لا يذكر إلا على أنه محرف الإنجيل، ففكرة تحريف الإنجيل لاصقة بأذهان المسلمين عند ذكر النصارى دائماً. فإذا ضرب شريكان عدوه فقد ضربه فى وسط الصليب الذى على رأسه. هذه الحروب التى تتكرر فى قصة عمر النعمان قد شعت عليها الغزوات الإسلامية بنورها فكستها لوناً خاصاً. فالمسلمون يشجعون لذكر أبطال الغزوات بل إن غزوتى حنين والأحزاب تذكران وقد وافقتا سجعات فى وصف القتال.

وشواهى إذ تتزيا بزى الناسك الذى عذبه النصارى، وتريد أن ينجدها المسلمون ثم تتزعمهم وتشير عليهم فى القتال، نجدها تذكرهم بمجدهم الإسلامى فى الجهاد من أجل الدين مستعملة ألفاظاً تدل على تأثرها بجو الغزوات وما روى حولها. وهؤلاء المسلمون يجدون القدرة الإلهية فى نصرتهم، فيلقى الله على النصارى النوم لحكمة يعلمها، ويكبر المسلمون فتكبر معهم الجبال والأشجار والأحجار من خشية الله فيصحو النصارى ويقتل بعضهم بعضاً. ولكن القتال يصبح شيئاً فشيئاً هو المقصود، فيتفنن القاص فى وصف النزال وملاقاة الشجعان وينسى موضوعه الأصلى قليلاً، حتى يفيق فإذا هذا القتال لابد له من نتيجة. والنتيجة لا بد أن تكون نصرة المسلمين ولكن لوناً من ذكرى ارتداد المسلمين فى حصار

القسطنطينية تاريخاً بلون ذهن القاص ؛ فيرتد المسلمون ولكن بعد أن يكون النصارى قد قتلوا شريكان بحيلة غير شريفة _ يغافلونه فى الميدان فإذا أصيب لم يمت وإنما موته يكون على يد شواهى بالحيلة وفى جنح الظلام. أما شريكان فقد استحق ذلك؛ لأنه قتل أفريدون ولوقا بن شملوط وكثيرين غيرهما من النصارى ولكنه قتلهم فى حومة الوغى وساحة القتال، قتلهم فى قتال شريف تحكمت فيه البراعة والشجاعة لا الغش والخديعة. ولعل هذا من آثار حروب المسلمين مع النصارى بالفعل. فقد كان حماس المسلمين وما أمدهم الله به من قوة من عنده لا يمكن أن يتقى من جانب النصارى إلا بالغش والخديعة لقوته وتفاقم خطره. حتى نتيجة القصة كانت للمسلمين آخر الأمر. فهم إن لم ينتصروا حربياً، لأن التاريخ أبى للقصة هذه النتيجة، فقد تركز عداء المسلمين للنصارى فى عدائهم لشواهى وهذه قد صلبوها آخر الأمر على أبواب بغداد.

ويسرى فى القصة كلها من ناحية النصارى تلميح كهذا الذى وجهته أبريزة لشريكان عن حب المسلمين للجوارى وإمكان التغلب عليهم والضحك منهم أيضاً بواسطة استغلال هذا الضعف فيهم. فعمر النعمان يعتدى على أبريزة، وتقتله شواهى بواسطة الجوارى اللاتى علمتهن الحكمة وفتنته بهن. وشواهى تحبس شريكان وضوء المكان وتفردهما عن الجيش أثناء المعركة بإغرائها لهما بما فى الدير من كنوز وبما فيه من جمال تماثيل ابنة البطريق.

وتصور لنا قصة مريم الزنارية قتالاً من نوع آخر بين المسلمين والنصارى. فالمقاتلون هنا مريم الزنارية التى أسلمت والأعداء هم

إخوتها وأبوها. ولكن هذا لا يمنع القاص من السخرية من شجاعة النصارى ومن التندر بأسماء عجيبة مضحكة يسميها لهؤلاء. وأخيراً تتغلب مريم الزنارية لأنها مسلمة. وتقف مريم فى حضرة الرشيد فيكون فى حديثها عن إسلامها فرصة لأن يقول القاص شيئاً عن النصارى فهم أصحاب الملة الكافرة، الذين يكذبون على المسيح ويشركون بالملك الغلام ويعظمون الصليب ويعبدون الأصنام.

ومدينة الإسكندرية مدينة مباركة وعتبتها خضراء كما يقول القاص. فإذا وصلت مركب النصارى إليها وخطفت مريم الزنارية منها ضَجَّ المسلمون وهاجوا؛ لأنه لم يصبح لهم حرمة وصمموا على الثأر من النصارى. فتدور أعمال القراصنة التى ترك التاريخ صداها فى أذهانهم عن معارك البحر الأبيض المتوسط.

وتصور لنا بلاد النصارى فى قصة مريم الزنارية وعلاء الدين أبى الشامات حيث نجد مدينة "أفرنجة " كما يسميها القاص والكنيسة والكاهنة المسيحية، التى تأتى الملك لتطلب منه خدماً للكنيسة من الأسرى المسلمين. ونجد ذكراً للقرصنة التى كانت تقوم بها مراكب النصارى على مراكب المسلمين فتأخذ المسلمين أسرى ليقتلهم الملك النصرانى لأنه رأى رؤيا وفيها أن هلاكه على يد مسلم، لا لأنهم يخالفونه فى الدين. وتتحرج الحال بين النصارى وبين من أسلمت من بناتهم فيستعينون بخليفة المسلمين عليها. والخليفة المسلم هو الرشيد وملك النصارى هو ملك مدينة إفرنجة وروما الكبرى، فيرسل الملك النصرانى إلى الرشيد فى أمر ابنته فإذا الوعد الذى يمنيه به هو خراج مدينة روما، وأن يعطى له نصف المدينة ليبنى فيها المساجد. ولكن الرشيد لا يقبل ذلك فقد آمنت مريم الزنارية بملة خير الأنام وأصبح الرشيد حاميها.

ومن الطريف أن نلاحظ وصف هذه الخدمة فى الكنيسة ووصف الكنيسة كما يصورها القاص فى هاتين القصتين. هذا علاء الدين تبسط له العجوز عمله فى الدير فإذا هو فوق طاقة البشر. فتقول له خذ هذا القضيب النحاسى واخرج إلى الشارع فإذا مر عليك والى البلد قل له إنى أدعوك لخدمة الكنيسة من أجل السيد المسيح. وكلفه بالمسح. وتصدى لآخر وكلفه بشىء آخر وهكذا تقضى كل خدمات البطارقة ومبنى الكنيسة وعلاء الدين مستريح. وتقول القصة إنه ظل يفعل ذلك سبعة عشر عاماً مسخراً الناس لما هو مكلف به.

أما الكنيسة فليست لها كيان خاص هى مكان لقاء حسن مريم بعلاء الدين. فتدخل فيها حسن مريم لزيارتها فى الموكب الذى تسير فيه كل جميلات الليالى. موكب من البنات الحسان وهى أجملهن. وتجلس حسن مريم فى الكنيسة وتطلب من زبيدة العودية أن تضرب لها على العود. وهكذا يتلاشى هذا البناء الذى سماه القاص فى أول الأمر وشيئاً فشيئاً تصبح الكنيسة كأى مكان لقاء فى الليالى. حتى فى قصة مريم الزنارية يكون لقاء نور الدين بجاريته بعد أن تنام جواريها فى الكنيسة كلقائهما يوم اشتراها فى بيته.

أما الوصف المادى للكنيسة وكان خليقاً أن يبهر القاص فلا شىء منه لأنه لم يره. كل الوصف المادى فى هذه الناحية كان وصفاً على طريقة قصاص الشعب لما يمكن أن يراه القاص أو سامعوه، كوصف الدير، الذى نجده فى قصة عمر النعمان ووصف لباس خدام الكنيسة الذى نجده فى قصة نور الدين ومريم الزنارية _ جبة من صوف أسود ومئزر من صوف أسود وسير عريض.

وكانت أبريزة فى قصة عمر النعمان فى دير. وفكرة المسلمين عن الأديرة قد تركت فى صورة هذا الدير أصداء قوية. فالكنوز التى فيه باهرة ثمينة ودهاليزه واسعة وأرضه من الرخام المجزع وبركة الماء فيه عليها قوارير من ذهب. أكثر من هذا أننا نجد فى هذا الدير صوراً مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك فى جوفها آلات فيخيل إلى الناظر أنها تتكلم.

ووصف الدير فى هذه القصة متأثر تأثراً قوياً بما بقى فى ذهن الشعب من وصف العلماء لأديرة النصارى ولبيوت العبادات الأخرى غير الإسلام. أما العلماء فنجد فى وصفهم الدقة والواقع وأما فى أذهان الشعب فتقف فيها أشياء بعينها هى التى دلت على هذه الأمكنة. فأولاً وفرة فى التماثيل العجيبة وليس يهمهم أن يكون فى عجبها هذا ملاءمة للواقع أو لا يكون، المهم أنهم سمعوا هذا الوصف عن تمثال ما فبهرهم فوضعوه حيث شاءوا. هذه التماثيل العجيبة التى تصفر فيها الريح فيخيل إلى الرائى أنها تتكلم بقايا من وصف بعض المعابد الوثنية القديمة كوصف هيرودوت (Herodote) لمعبد آمون، أو كوصف المسعودى لمعبد من معابد الصائبة حيث كان الكهنة يصورون للشعب جلال معبوداتهم ويخفونهم منها ليعظم سلطانهم عليهم بأن يحاولوا بشتى الطرق أن يخدعوا الشعب فيهيئون لهم أن هذه التماثيل تتكلم أو تبين عن حكم أو رأى. وأما ثانى ما بهرهم من وصف الأديرة فهو الكنوز من الذهب وثمين الجواهر، التى كانت توجد فى تلك الأديرة بالفعل. وأما ثالث هذه الأشياء فهو هؤلاء العذارى الجميلات اللاتى كن يعشن فى بعضها. ولعل فى قصة صيام العذراء التى قصها علماء

المسلمين أنفسهم ما يبرر بروز هذه الصورة فى أذهان الشعب. أما الخمر المعتقة التى شهرت بها هذه الأديرة فقد أخفاها الشعور الدينى فيما يظهر من الكتاب وإن كانت لا تزال تحتل مكانتها فى الواقع من تصور الشعب لهذه الأديرة.

بهذه المعالم الأساسية وبما كان يرى فى قصور أغنياء التجار استعان القاص على وصف هذا الدير فى الليالى، فخرج خليطاً من ذكريات ما قاله العلماء فى وصف الأديرة أو المعابد عامة وما تخيله القاص من أمرها كفرد من أفراد الشعب الإسلامى. ولكن روعة هذا الوصف كلها تتلاشى إذا ما جلس شريكان لأبريزة يشربان ويلعبان الشطرنج ويتذكران شعر الغزل وشعر جميل خاصة.

أما المساجد فلها حرمتها فى الليالى تذكر بكل تجلى ولا يحدث داخلها إلا ما ألف الناس أن يحدث من عبادة وصلاة. ولا يشذ عن ذلك إلا صورة واحدة فى قصة أو مشروع قصة، عن الشاب البغدادى وجاريته ؛ إذ يتحدث القاص عن نفسه ويبلغ فى كلامه درجة كبيرة من بساطة الواقع القريب فيذكر أنه نام فى المسجد من كثرة البكاء على جاريته التى باعها فلما أفاق كان الكيس الذى وضعه تحت رأسه وفيه ثمن الجارية قد سرق.

٥

أما الإسلام فهو العرق النابض الذى يسرى فى الليالى كلما استدعى الكلام ذكراً للدين. حتى فى بلاد الصين فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان فى قصة الأحدب يكون الجو كله إسلامياً. فهذا أحد أبطال القصة فى الصين يعود من ختمة فقهاء، وهذا

الحارس يجد الأحدب مقتولاً وإلى جانبه النصرانى فيثور كيف يقتل النصرانى مسلماً ويأتى به إلى الوالى. وكما يفزع القاص عند ذكر خليفة أو مدينة إلى ذكر الرشيد أو بغداد فكذلك يفزع إلى ذكر الإسلام إذا ما احتاج أن ينص على دين.

وكما كان قصص أوروبا إبان تحمس أهلها لدينهم حوالى عصر الحروب الصليبية كثيراً ما يصور تنصر غير النصارى وكيفية هذا التنصر فكذلك صور قصص الليالى إسلام غير المسلمين. فقد ألف جزء منه حوالى هذا العصر، وهو يصور قوماً يتحمسون لدينهم دائماً. وهذه الظاهرة كثيرة متكررة ولكنه صورها فى سذاجة واختصار. فكل من عرض عليه الإسلام أسلم فى سرعة عجيبة، وخاصة إذا كان امرأة تحب فإنها تسلم وتتحمس للإسلام أكثر ممن أسلمت على يديه. ولكن هذا الذى يسلم يجد مقاومة إذا ما طالب أهله بالإسلام مثله، فيضطر إلى مقاومتهم ويتغلب عليهم دائماً. ويسلم أبطال الأخبار فى الليالى لا لأن الإسلام عرض عليهم ولا لأنهم أحبوا مسلمين ولكن لأنهم رأوا رؤيا خاصة.

ونجد فى هذا الباب خبرين مهمين أما الخبر الأول فقد تأثر بما فى الليالى من قصص الحب ؛ فإذا مسلم يقف على باب نصرانية فى السوق فيحبها. ولكن إسلامه يمنعه من أن يرتكب الفاحشة؛ لأنه صالح لا يريد أن يضيع تقوى الأعوام من أجل لذة ساعة. وأخيراً يموت من حبه شهيداً بعد أن عرضت عليه النصرانية كل حل وضجت منه ومن نظره إليها. وترى النصرانية بعد ذلك رؤيا تذوق فيها تفاح الجنة وتؤمر فيها بالإسلام فتسلم ثم تموت. ويأتى إليها المسلمون يطلبون جثتها فقد أصبحت منهم

ويرفض النصارى تسليمها ويحتكمون إلى قبر المسلم، يرمونها عليه ويحاول عدد من النصارى بكل جهدهم أن يرفعوها عنه فلا يفلحون، ويرفعها مسلم بأقل جهد. فيأخذها المسلمون ويدفنونها إلى جانب من أحبها.

وأما الخبر الثانى فهو الذى يروى على لسان سيدى إبراهيم الخواص. إذ تسلم ابنة ملك وسط مدينة الكفرة وتلازم فراشها. ويُرشد سيدى إبراهيم الخواص بقوة خفية إلى أن يدخل بلاد الكفرة ويسير فيها حتى يصل إليها. فقد سمح الملك بدخول كل طبيب. وهنا تناديه تلك المسلمة وتسأله " أين سلام الإخلاص يا خواص "، فيعرف أنها أسلمت وأنها شاهدت الدليل والمدلول كما يقول. وأخيراً تسأل أبا إسحق، كما تكنى سيدى إبراهيم الخواص، عن موعد هجرتها معه. ثم تهاجر وقد حجبها الله عن العيون فاستطاعت الخروج من مدينة الكفار وتجاور الكعبة سبعة أعوام فى صبر نادر على الصيام والقيام حتى تقضى نحبها.

ومسألة الحجب عن الأنظار هذه التى بقيت فى أذهان العامة فكرة نجدها، وإن كانت قليلاً جداً، فى الليالى فى مواضع أخرى. فشواهى حين تدعى الزهد تشير على شريكان وضوء المكان أن يسيرا معها والله سيحجبهم عن الأنظار بقدرته. كل ما فى الأمر أن شواهى هنا تصل إلى ذلك بالحيلة فقد أوصت النصارى أن يدعوا أنهم لا يرونها.

وصورة هذه التى آمنت وسط أهلها دونهم جميعاً تذكرنا بصورة تتكرر فى الليالى. وهى صورة الشابة أو الشاب العاكف على العبادة وسط مدينة عجيبة قد تحجر كل ما فيها كما كان فى حياتها

العادية، فالأسواق مفتحة والخدم فى سراى الملك فى أماكنهم ؛ ولكن الله قد مسخهم بغتة حجارة إلا هذا الذى قد أسلم، والذى يصادفه البطل من أبطال الليالى فيكون معه شأن مهم دائماً، كما نجد فى قصة عبد الله بن فاضل البصرى وشبيهتها.

وفى الليالى إشارات، وإن كانت بسيطة، إلى عقائد إسلامية نشأت فى فرق بعينها وشهرت عنها. ففى قصة وردان الجزار يصور لنا الحاكم فى آخرها دون أى داع لذكره. فقد عاد وردان بغنمه ولكنه يصادف الحاكم على باب مصر، فيخبره بكل ما فعل، وهذا من باب الكشف الذى اختص به الإمام، ثم يرجعه إلى الكنز ليفتح الطابق فهو مرصود باسمه. وكل ما فعله وردان كان عند الحاكم معروفاً مؤرخاً من قبل. فينزل وردان ويخرج للحاكم كل ما فى الكنز.

كذلك نجد فى قصة علاء الدين أبى الشامات إشارات كثيرة إلى الروافض فأبواب بغداد تقفل من مغرب الشمس مخافة أن يدخل الروافض المدينة ويرموا كتب العلم فى الدجلة. وإذ يقتل بديل علاء الدين يعرف الرشيد أنه ليس إياه من علامة فى كعب رجله فيراه رافضيًا وعلاء الدين سنى. ويعلو قدر أصلان بن علاء الدين فى نظر الرشيد؛ لأنه قتل رافضيًا كان قد تعرض للرشيد يريد قتله. وعلى كثرة ذكر الروافض فى هذه القصة مقرونين بالرشيد وبغداد، وعلى كثرة ذكر بغداد والرشيد فى الليالى فإن هذه هى الإشارة الوحيدة للروافض فى الكتاب.

أما التفرقة فى مذاهب أهل السنة فإنا لا نجد شيئاً منها إلا فى امتحان تودد الجارية. إذ تكثر من الإجابات التفصيلية خاصة على

أنها على مذهب الإمام الشافعى. كذلك نجد تلك الإشارة البسيطة من أن شميعة، أخا المغاربة فى قصة جودر، ليس يهوديّا وإنما هو سنى مالكى. والإسلام يذكر فيما عدا هذه الإشارات البعيدة عارياً من كل تحديد ؛ بل عارياً من كل تدقيق ؛ فهو الإسلام وهو دين محمد (ﷺ) وهو ملة خير الأنام وهكذا.

ليس من شك أن القرآن الكريم قد ترك فى الليالى أكثر من الأسلوب وأكثر من الروح العام. فهذه صور استمدت منه ومن التفسيرات حوله خاصة كثيرة متعددة، لا أذكر صور سيدنا سليمان التى ملئ بها الكتاب، فقد اصطبغت هذه بصبغة العجيب والخارق والسحر، مما جعلها أقرب إلى أبواب أخرى من هذا البحث، وإنما أذكر صوراً أخرى كصورة الخضر قرين موسى، التى تظهر فى آخر قصة مدينة النحاس. حيث يصل موسى بن نصير وأصحابه، عبد الصمد الصمودى ومن كانوا معه إلى تلك المدينة فيرون أولاد حام وقد خرجوا إليهم. فإذا سئلوا عن دينهم قالوا إن أبا العباس الخضر يظهر لهم من هذا البحر وله نور تضىء له الآفاق فينادى " يا أولاد حام استحوا ممن يرى. ولا يُرى وقولوا لا إله إلا الله محمد رسول الله. وأنا أبو العباس الخضر". ويظهر الخضر فى غير واحدة من قصص الليالى كمنقذ يرى صورته الرجل فى حلم، أو يأتى إليه فى صورة شيخ، كما نجد فى قصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة وأخويه، فيغرس له شجرة من الرمان بيده تكبر وتورق وتثمر فى الحال ؛ وينجيه من كل ضيق.

كذلك أثرت قصة زكريا، وكيف رزقه الله ولداً بعد كبر ووهن استجابة لدعائه، فى مقدمات قصص كثيرة فى الليالى. وكذلك

قصة سيدنا يوسف. أثرت من ناحية فى قصص الحب كما هو مبين فى الفصل الخاص عن المرأة ؛ وأثرت من جهة أخرى فى تصوير خيانة الأخوة للأخ، كما نجد فى قصة عبد الله بن فاضل عامل البصرة ؛ وفى تصوير لقاء الإخوة كما نجد فى لقاء رمزان بإخوته فى آخر قصة عمر النعمان. وأثرت قصة قميصه واختفائه فى الجب ورجوع الإخوة بالقميص الملوث إلى الأب فى قصة حاسب كريم الدين.

وأما أثر القرآن والسنة فى الحياة الاجتماعية المصورة فى الليالى فهو أثر بعيد. ويجدر بنا أن نشير هنا إلى سمو الأفكار التى تركها روح الإسلام فى بعض قصص الليالى، فلعله من أجمل ما ترك هذا الروح من أثر ما نجده مصوراً فى آخر قصة عبد الله البرى وعبد الله البحرى، إذ تقطع الصلة بين هذين الأخوين لسبب جميل. فهذا عبد الله البحرى وهو مؤمن مسلم يسلّم عبد الله البرى أمانة يريد منه أن يوصلها إلى بيت الله الحرام، وما يكاد يأخذها حتى يمرا معاً على وليمة عند أهل البحر فيسأل عبد الله البرى عن سببها فيخبره أن ذلك ليس لعرس وإنما لأن ميتاً قد مات. فيعجب، فإذا ما سئل عن عادة أهل البر فى مثل ذلك قال النواح والعويل. وهنا يغضب عبد الله البحرى ويتكلم عن الروح وكيف أنه أمانة الله عند أهل هذه الأرض ؛ أفإذا أخذ المؤتمن أمانته من عند من ائتمنه عليها بكى على رد الأمانة ؟ وسحب عبد الله البحرى أمانته من عبد الله البرى. وتقطع الصلة بينهما ويعود عبد الله البرى مراراً إلى شاطئ البحر فلا يخرج له أخوه أبداً.

وقبل أن نختم هذا الفصل نحب أن نشير إلى ملاحظة مهمة وهى أن ديناً من الأديان لم يتكلم عنه القاص، حتى فى معرض المقارنة، كلاماً دينيًا بالمعنى الذى نفهمه. فالحجج كلها ساذجة والإيمان كله ساذج قوى. وفى موضع واحد، فى مقام عرض المقدرة العلمية فى امتحان وردخان ابن الملك جلعاد، نجد كلاماً فى الفلسفة الدينية. فنجد مناقشة حول افتتاحية التوراة _ " خلق الخلق بكلمته" _ ومدلولها، وهل الكلمة لها استطاعة فيعرض شماس (بعد أن عرض وردخان معلوماته وكانت رائعة وهذا الأستاذ يجب أن تكون معلوماته أرقى وأروع) ما يرى قوله فى هذا الصدد فيقول " ومن ذلك قولهم إن الكلمة لها استطاعة، أعوذ بالله من هذه العقيدة، بل قولنا فى الله عز وجل إنه خلق الخلق بكلمته معناه أنه تعالى واحد فى ذاته وصفاته وليس معناه أن كلمة الله لها قدرة، بل القدرة صفة لله كما أن الكلام، وغيره من صفات الكمال، صفات لله تعالى شأنه وعز سلطانه فلا يوصف هو دون كلمته ولا توصف كلمته دونه. .. إلخ".

ويسرع الغلام وردخان بقوله قد فهمت، فالقاص قد استعار هذا الكلام استعارة وأدخله كما هو. وهو لم يحسن موضع الإدخال فقد نسى أن هذه القصة وقعت فى الهند فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان. ولكن مجرد الامتحان هو الذى جر عليه إدخال هذه المعلومات التى يحسن نقلها ولا يطيق مناقشتها ولا الاستطراد فيها. وفى كل مرة يسعفه الغلام بقوله : " قد فهمت " كما كان هو والوزراء يسعفون الغلام بالإعجاب والإكبار فى امتحانه.

ولكن مسألة الدين فى الليالى رغم هذه الإشارة البسيطة ظلت

شعبية فى كل مظاهرها. وتجلت المظاهر الشعبية فظهرت المشايخ وزيارة قبورهم للتبرك، وإن كان هذا قليلاً خاصًا بالجزء المصرى. كما نجده فى قصة دليلة المحتالة. وكذلك ظهر سيدى عبد القادر الجيلانى وظهرت بركة السيدة نفيسة فى قصة علاء الدين أبى الشامات. حيث تنجيه تلك البركة من عدو كاد يقتله بأن سلطت عليه عقرباً لدغه وأماته فى الحال ؛ وهكذا مما يدل على أن معتقدات الشعب وعاداته الدينية الشعبية هى التى عنت القاص فصورها. أما تدينهم الإسلامى فقد كان محساً فى كل مظهر من مظاهر حياتهم الاجتماعية منذ الطفولة إلى الموت. ولكنه تدين شعبى فيه حرارة الشعب القوية وتحمسه الذى يطغى على كل شىء؛ ولكن فيه أيضاً سذاجة الشعب الحلوة وبساطته الجاهلة التى تصور له الجهل بالحياة ؛ علماً بخفاياها وفهماً لأسرارها.

الفصل الثالث

الموضوعات الخلقية فى الليالى

١

ينتقل القصص الشعبى من مكان إلى مكان غير متقيد بحد أو قيد حتى ولا الحدود الجغرافية أو القيود الزمنية، التى تعين على تتبع خطوات هذا الانتقال ومعرفة أطواره. ينتقل حرًا طليقاً يزرع الأرض ويطفو فوق الزمن منزلقاً على ألسن القصاص والرحالة والتجار فيدخل بلاداً ما دخلها أهل هذه القصة أو هذا الموضوع من الموضوعات الشعبية ولا مخترعوه، ويقيم فى أرض لم يطف خيالها برأس القاص أو سامعيه.

وتتجمع من هذا القصص مجموعات فى مختلف بقاع الأرض. فإذا أراد الباحث أن يدرس مجموعة منها تعذر عليه أن يرجع الكثير إلى أصله وتعذر عليه أحياناً كثيرة أن يعرف الأصيل الذى كان نواة المجموعة الأولى. فإذا ضمت هذه المجموعات فى كتاب فقد عمل الجمع فى كل الكتاب أثره، وترك للباحث طائفة من القصص تتحد فى صفات وتتباين فى أخرى، يظهر فيها الأصيل

والدخيل كل منهما جنب صاحبه وقد ائتلفا وتمازجا حتى ليصعب أحياناً أن يفرق بينهما، لولا بعض إمارات وإشارات لا يزال يحملها الدخيل فيدل بها على غرابته.

هذه المجموعات تؤخذ مادة للبحث الأدبى ولكنها تؤخذ أيضاً مادة لأبحاث بعيدة شيئاً ما عن الأدب. من هذه الأبحاث ما يختص بدلالة هذه المجموعات على الحياة الاجتماعية للبلد الذى عاشت فيه.

ولئن كانت مسألة دلالة القصة الشعبية على الحال الاجتماعية للبيئة، التى تعيش فيها موضع نزاع ونقاش فالذى لا شك فيه أن القصة الشعبية تدل دلالة واضحة على أخلاق الجماعة التى سمعتها فرددتها. فالسامع أو القاص إزاء تنوع المادة من واقع وخيال وأخبار قد يسيغ صوراً مختلفة لبيئات متنوعة وعادات عجيبة تلذ له لأنها جديدة عليه وتبهره لأنها غريبة عنه. ولكن القاص والسامعين لا يمكن أن يقروا نتائج فى القصص الشعبى لا تتماشى مع ما قد ألفوه من أخلاق وما قد عرفوه عن طبيعة الإنسان. كل شىء يمكن قبول الجديد فيه إلا ما عرف السامع من قانون الخير والشر وما استساغ من تقاليد. لذلك إذا أراد الباحث فى قصة شعبية أن يستنتج نظر القوم الذين رددوها إلى مسألة من مسائل الأخلاق فإنه ولا شك يكون أقرب إلى الصواب من ذلك الذى يريد أن يخرج من القصة بنتيجة ما عن عادات الشعب أو معلوماته.

فالشعب يؤلف القصص عن جبل قاف وجزيرة واق الواق، ويؤلف عن مدينة جندها من النساء أو سكانها من القرود، ويردد قصصاً عن ملوك تقتل أول من تصادف تشاؤماً أو يزوجون بناتهم من أى

طبيب يشفيهن أو يقتلون كل ليلة عروساً. والشعب يستسيغ اجتماع الحبيبين بتدبير الرشيد، والتقاء الحبيبين فى الكنائس لقاء كالذى نراه فى مريم الزنارية فى الليالى، يستسيغ الشعب كل هذا ويألفه ويردده ويؤلف عنه وليس شىء منه فى مجتمعه ولم يُر، بل يألف، شيئاً منه. ولكن الشعب لا يردد قصة كان النصر الأخير فيها لقوى الشر ولا يستسيغ قصة كان البطل الشرير فيها جميل الصورة؛ لأنه لا يمكن أن يتصور فى موضوع الخير والشر إلا ما آمن به واعتقد وإلا ما يعجب به ويرضى عنه.

فإذا لاحظنا _ وهذا بالنسبة إلى ما نحن فيه لا يقل شأناً عما ذكرنا _ أن طبقة الشعب فى كل بلد من بلدان الأرض أبعد ما تكون عن التأثر بسير الزمن أو الحضارة. أدركنا أن القصة الشعبية من حيث الأخلاق التى تُصور فيها تكاد تتشابه عند شعوب كل الأمم والقبائل ؛ بل إنا لو استطعنا أن نقوم بدرس مقارن عن مميزات القصص الشعبى العالمى، فيما نعرف من قصص شعبى، لوجدنا أن أكثر بل أقرب ما يلتقى عنده كل هذه القصص هو الناحية الخلقية التى يمثلها. فنظرة الشعب إلى الخير والشر مما لم تؤثر المدنية فيه بعصورها المتتابعة كثيراً وطبقة الشعب بحكم لصوقها بالأرض التى تعيش فيها وبحكم الجهل الذى يسيطر عليها أبعد ما تكون عن أن تندمج فى الأجواء الجديدة التى تتبادلها الأمم. باسم المدنية الحديثة. بل إن طبقة الشعب هذه قد تستعمل من هذه المدنية الحديثة آلاتها فى الزراعة مثلاً. وقد تعيش فى جوها من حيث الراحة وتوفير الجهد ولكن شيئاً واحداً لا تستطيع هذه المدنية أن تنفذ إليه وهو نفس هذا الشعب أو روحه ؛ فلأمر ما تظل هذه

لاصقة بالأرض أو بالماضى. ولأمر ما تظل نظرته إلى الحياة بعيدة عن التطور إلا فى النادر والأيسر من الأمور وحتى هذا يكون فى بطء شديد.

فإذا كانت طبقة الشعب أبعد طبقات الأمة تأثراً بالجديد، وإذا كانت طبقة الشعب فى كل أمة تتشابه فى الكثير وتكاد تتلاقى فى نظرتها إلى الحياة من حيث الخير والشر، وإذا كانت القصة الشعبية لا يمكن أن تروج فى وسط لا يقر نتائجها ولا يرضى عن طبيعة الإنسان المصورة فيها، إذا كان كل ذلك حقاً فإننا لا نكون مغالين إذاً إذا حاولنا أن نستخلص من تلك المجموعة التى ندرسها المثل العليا الخلقية التى حاول الكتاب أن يرسمها لسكان المملكة الإسلامية فى عصور توالت ماضية.

٢

مما لا يحتاج إلى إثبات أن البيئة لها الفضل فى تنظيم هذا الدستور الشعبى الخلقى. فقد تتفق طبقة الشعب فى مختلف بقاع الأرض على ما يدخل فى باب الفضيلة وما يدخل فى باب الرذيلة عامة. ولكن بعض هذه الفضائل تكون أكبر من غيرها فى نظر قوم وأقل من غيرها فى نظر آخرين. فالكرم فضيلة عند كل طبقات الشعب، ولكنه عند أهل الصحراء أول الفضائل وأكبرها، وقد يكون عند شعب آخر بحكم بيئته الطبيعية فى المرتبة الثانية أو الثالثة. والذى يحدد هذه المراتب هو عامل البيئة، التى يعيش فيها المؤمنون بهذا الدستور الخلقى.

فما البيئة التى سيطرت على تنظيم الدستور الخلقى لهذا الكتاب ؟ سنرى فى الفصل الخاص بالحياة الاجتماعية أن بيئة

التجار، متصلة بطبقة الحكام من جهة وبطبقة الفقراء المقتر عليهم فى الرزق من جهة أخرى، هى البيئة الواقعية التى صورها القاص مما يرى أمامه لا مما قد سمع أو تخيل. هذه البيئة كانت حياته وحياة سامعيه لذلك تحكمت قوانين حياة التجار تلك فى دستور خلقهم، وجعلت لبعض الفضائل الصدارة ولبعضها الآخر مقاماً إن كان كبيراً فهو أقل شأناً.

فى وسط التجار هذا عرف جمهور الليالى حقائق معينة عن الحياة. عرفوا قيمة المال فى الدنيا ووضعوا لهم ميزاناً لتقديره. فهؤلاء كبار التجار قد أتتهم الوفرة منه فى غمضة عين. إما بفضل السياحة والمكسب وإما بفضل رضا الحكام أو بهما معاً. وهؤلاء الفقراء من رواد السوق يأتيهم من الرزق ما يقيم أودهم، وهو عند كبار التجار والحكام لا يبطرهم، وهو عند صغارهم لا يغريهم بتحصيله عن طريق غير مشروعة، وإن أغراهم بالأمل المتجلى فى الثراء المفاجئ، الذى يصادف تلك الطبقة عادة عن طريق الحظ. وهو عند كبار التجار والحكام وسيلة للبذخ والترف والإنفاق عن سعة حتى ليصلوا إلى أن يكون بذخهم أعظم من بذخ الرشيد، كما نجد فى قصة محمد بن على الجوهرى وقصة أبى محمد الكسلان، وهو عند تلك الطبقة الفقيرة اللاصقة بالسوق مظهر للقناعة كما نجد فى تلك الصورة المكررة للصياد أو الحطاب، الذى يكتفى من عمله بما يكفى قوت يومه. ولكن هذا الصياد أو الحطاب يصبح ملكاً أو حاكماً أو ثريًا كما تشاء نفثة المحروم أن تناله، ولو فى الخيال وأمام العدالة الشعبية.

رأى قاص الليالى هذه الصور المكررة للبذخ والترف فتفنن فى وصفها. ورأى صورة القناعة فحببها إلى السامع بما سوف ينجم عنها من رزق واسع عريض. ولكن حياة التجار تلك علمتهم عن المال أكبر درس. فهذا التاجر يخسر فى تجارته، فإذا هو ينزل عن زعامة السوق ويصبح فقيراً، وهذا الفقير قد يرحل فيعود ومعه من المال ما يخوله لزعامتهم. إذاً فالحال متقلبة بغير منطق معلوم، والمال عرض زائل قد يزول كما جاء سريعاً. وقوانين استثماره لا تخضع لمنطق أو حساب، وإنما خضوعها الأول والأخير للحظ، وهى فى يد القدر يتلاعب بها كيف شاء. فهذا صياد بسيط تصبح الجواهر بين يديه وكأنها حصا الأرض. وهو لو قد عمل ما عمل ما كان ليصل إلى شىء من هذا لولا الحظ. لذلك لا نجد فى الليالى صورة واحدة للرجل البخيل الذى يكنز المال. والبخل أبسط الوسائل وأكثرها سذاجة لحفظ المال. لم تحاول أية شخصية من شخصيات الليالى أن تجعل المنطق البسيط الساذج أو الحساب الدقيق الراقى دستوراً لها فى حياتها المالية. إن المال إذا أتى فهو لينفق فى الحال عن سعة وفى بذخ. وهو إن لم يأت فالحمد لله على كل حال. هذا الحظ الذى يتلاعب بحياة التجار عادة وتجار هذه العصور خاصة، فيرفع من كان فقيراً ويذل من كان عزيزاً فى غمضة عين، قد لعب دوراً عظيماً مهمًا فى تكوين نفسية هؤلاء الذين ألّفوا أو استمعوا إلى قصص الليالى. هذا الحظ هو الذى جعلهم يتلقون الحياة فى استسلام عجيب وتوكل على الله هادئ مطمئن وإيمان بأن الحذر لا ينجى من القدر، كما شاءوا أن يعبروا. فتركوا أمرهم كله لله حتى كادوا يؤمنون أن محاربة القدر كفر. وما كان يمكن وهذا الروح

روحهم أن يرسموا لتجارتهم سبلاً معلومة أو أن يكنزوا المال بدافع الحيطة أو دافع البخل. المال عندى اليوم وقد لا يكون غداً هذا هو الدستور الذى علمته لهم حياتهم. فأنفقوا عن سعة ولم يمدحوا البذخ كأنما هو طبيعى فى النفس البشرية. كل ما فى الأمر أنهم نظروا إليه مبهورين انبهار المحروم وتخيلوا منه ما لم تصل إليهم صوره، فرسموه فى أكمل ما يكون ـ بذخ فى كل باب وإسراف وترف فى كل ناحية من نواحى الحياة، التى سمح بها طور المدنية الذى هم فيه والحال الاجتماعية التى عاشوا فيها. فكانت أكثر هذه الأبواب وأغلب تلك النواحى حسية صرفة. وتكررت هذه الصور وتعددت وطبعت الكتاب بطابع خاص، وشاع الكتاب فى أقطار كثيرة وعرف فى عصور مختلفة فكانت صورة البذخ تلك أولى ما يتبادر إلى الذهن من صوره. بل إن بذخ الليالى وترفها أصبحا علمين معروفين فما أكثر ما نرى من يعبرون عن الإسراف فى مظاهر الثروة بأنه إسراف من نوع ألف ليلة وليلة.

وقامت إلى جانب هذا البذخ صورة تكاد تتكرر بتكراره. هذا القوى العزيز بماله، هذا التاجر أو شاهبندر التجار أو كبير السوق قد يخسر ماله فى غمضة عين فيصبح ولا شىء عنده، بل إن ابنه قد يرث هذا الثراء العظيم فينفقه على من لا يرعون عهداً ولا يقيمون للصداقة وزناً، فيصبح هو أيضاً ولا شىء عنده، وتضيق سبل العيش أمامه، ويضطر إلى سؤال اللئيم.

هذا العزيز الذى قد ذلّ قد لون نظرة جمهور الليالى نحو الحياة. فلقد علمتهم صورته أن للمال سلطاناً يزول بزواله، وأن للمال خلاناً يتوارون باختفائه. ولكن نزعة الخير والإيمان بالعدل

الإلهى التى تتجلى فى طبقة الشعب على مر العصور، وفى مختلف بقاع الأرض، لا ترضى عن هذه الصورة المؤلمة فلا نجد عزيز قوم ذل فى الليالى إلا وبجانبه من يرحمه، ولا نجد عزيز قوم ذل إلا والنصر له آخر الأمر. هنا عرف القاص كيف يصف حلاوة هذه الرحمة على من أذلهم القدر فخلق لنا تلك الشخصيات الطيبة الساذجة المطمئنة التى ترحم هذا البطل بل تعطيه من مالها فى كرم وسخاء فينفق ما شاء ؛ أما متى يكون وفاء هذا الدين، وهو بالنسبة لحالهم شىء كثير، فهذا ما لم تفكر فيه تلك النفوس الكريمة. وما أحلى ما تعبر عن ميعاد السداد بقولها :«يوم يفتح الله عليك».

ويسير هذا العزيز الذى أذله القدر فى الليالى وعلى وجهه آثار النعمة أبداً يعرفها كل من يقابله. فيلقى بسببها من الترحاب والتكريم ما كان يلقاه لو أن العز لم يفارقه. ويلقاه هؤلاء الذين قسا عليهم القدر فكانوا فى ضيق من العيش أو كانوا من متوسطى الحال، فلا سبيل لهذا العزيز لأن يصل كثيراً إلى طبقة الأثرياء. نعم قد توصله الحوادث لأن يقف أمام خليفة أو ملك ولكن هذا يكون بعد مشاق كثيرة. وهناك أيضاً يلقى لجماله، فهو دائماً جميل، ولمظاهر العزّ التى تبدو عليه، فهو دائماً عزيز، ما يوصله إلى أن يسترد مكانته ويعود قويًا عزيزاً ثريًا كما قد كان. بل إنه قد يتقن عملاً معيناً أو يحوز شيئاً خاصًا يكون طلبة الملك أو الخليفة فسرعان ما يتبوأ بسببه مكانة العز من جديد.

هذا العزيز الذى ذل ثم عز ثانية يستتبع صفة أبرزت فى الليالى أيما إبراز، صفة رد الجميل وعرفانه. صفة الوفاء لمن أخلص يوم

عز المخلصون الأوفياء. فنرى هذا الثرى الذى استرد ثراءه أو عزه القديم، أو هؤلاء الفقراء الذين ذاقوا مرارة الفقر ثم فتحت لهم ينابيع الحظ والثروة، نرى هؤلاء يعودون إلى من كانوا عليهم رحماء ولعهدهم راعين فيجزلون لهم العطاء ويولونهم مناصب الدولة التى أصبحت لهم من جديد. هذه صورة الوقاد التى نراها فى قصة عمر النعمان مثلاً قوية واضحة، يجازيه ضوء المكان على معروفه أحسن الجزاء، فيؤمره على دمشق، أكثر من ذلك أننا نجده يدمجه فى أفراد الأسرة فيسميه الزبلكان، لأن أسماء أسرة النعمان كلها تنتهى بـآن، شركان وضوء المكان ورمزان وهكذا. وأول ما يفكر فيه عبد الله البرى بعد أن أصبحت الجواهر عنده كالحصا فى الأرض أن يعود إلى هذا الخباز الذى صبر عليه وأعطاه من عنده فيوفى له الدين وأكثر منه.

وهكذا يتحقق دستور الشعب، الخير جزاؤه الخير، والشر جزاؤه الشر. بل إن جزاء الخير والشر يكون فى هذه الدنيا ويكون سريعاً أيضاً. فالشعب مهما آمن بالجنة والجحيم لا تسمح له طبيعته الساذجة بهذا الانتظار. وكيف يؤجل والله سبحانه وتعالى قد وافاه بآيات لهذا الجزاء فى الحياة الدنيا ؟ فإذا كان الله لحكمة يشاؤها يجزى الخير بالخير والشر بالشر فى هذا العالم الأرضى فإن الشعب يتصور أن هذا هو الدستور الذى لا شاذ فيه. فكل شرير لابد ملاق جزاءه على عمله فى هذه الدنيا، وهو لابد ملاقيه سريعاً. وكل خيّر يلقى جزاء عمله الخير سريعاً ويلقاه على هذه الأرض. وقليلاً قليلاً تصبح المسألة فى القصص الشعبى حساباً يجب أن يصفى. انظر إلى القاص فى قصة الحمّال والثلاث بنات،

أو فى قصة عمر النعمان وقد تعددت الشخصيات وتفرعت به الحوادث، ثم تنتهى الحوادث عند نقطة يرى أن يسكت عندها فلا يرضى أن يظل هؤلاء الأشرار الذين آذوا الأبطال على مرّ القصة طلقاء. إنه يجمعهم فى تعسف ظاهر فيظهر أن فلاناً هو الذى قد عمل كذا، ويلقون فى الصحراء أعرابيًا لا يستدعى أى شىء فى القصة وجوده، لأنه سيظهر أنه الأعرابى الذى آذى نزهة الزمان، وتجتمع آخر الأمر تلك الطائفة الشريرة فتلقى جزاءها واحداً بعد الآخر فى مجلس واحد وفى سرعة عجيبة. كأنما يريد القاص أن يصفى حسابه أمام دستور الشعب فلا يترك شريراً دون أن يلقى فى القصة جزاءه العادل. وكثيراً ما يكون الرشيد أداة لهذا العدل الإلهى ينفذه فى أشخاص القصة فى جلسة من جلساته التى تتعدد فى الليالى.

ولما كانت الحال كذلك فقد تغلبت نزعة الخير تغلباً قويًا على قصص الليالى. تكثر الأشخاص فى القصة فلا تجد فيها إلا شريراً أو شريرين، إلا فى القصص التى فيها جيوش النصارى فى الحروب، والباقون أخيار يساعدون هذا الذى وقع عليه شر الشرير ويعاونون فى الوصول إلى ما يريد. الكل له جند وعدة على قوى الشر حتى يفوز. حتى ولو كان الشر لا يتجسم شخصاً ولا تتجسم عواقبه ضرراً، كأن يشاء القدر أن يقع البطل تحت سلطان حب عنيف. وفى هذه الموقف خاصة يجد كل من يقابله يحنو عليه لما يلقاه من عذاب ويعمل على مساعدته، بل يكفى أن يبكى العاشق فترق له قلوب الملوك بل قلوب الجن، وكثيراً ما تسخر له قوى الإنس والجن بل تسخر له الظروف أيضاً ليصل إلى من أرادها.

الكل حوله ينابيع رحمة حتى الحيوان، فالأسد فى قصة أنس الوجود والورد فى الأكمام تغرورق عيناه بالدمع فى منظر مؤثر رحمة بالبطل العاشق ويدله على الطريق التى توصله إلى ما يريد.

ولما كان لابد للشر من أن يتركز فى شخص أو شخصين فقد وجب أن يكون الشرير مثالاً للشر. وساعدت الطبيعة الشعبية التى تميل دائماً إلى تصور الأشياء متميزة عن غيرها تمام التمييز، وتحب أن ترى كل شىء يتصف بصفات محددة لا اختلاط بينها ولا أنصاف درجات، على أن يكون الشرير بالغاً منتهى الشر فى كل أوصافه، حتى فى أوصافه الجسمية التى تكوّن جزءاً لا ينفصل عن شره ؛ كما أن الجمال جزء لا ينفصل عن الخير. وكثيراً ما يلجأ القاص إلى هذا الأسلوب الساذج فى وضع الأضداد متجاورة فتبرز لنا طيبة الطيب مؤثرة محببة وشر الخائن بشعاً مكروهاً. انظر مثلاً إلى قصة أبى صير وأبى قير فى أواخر الجزء الرابع، فبقدر ما كان هذا الصائغ وفيًا مراعياً للعهد مضحياً فى سبيل صديقه كان الصباغ عاقًا سارقاً لأموال الناس محتالاً متناسياً صديقه منتهزاً الفرص للإضرار به، رغم أنه لم ينس أنه لم يلق منه إلا التضحية الكاملة والإخلاص النادر.

ولم تكن حياة التجار التى أحبها التجار وفضلوها على أيَّة حياة واعتزوا بها (فنجد تاجر الإسكندرية يقول لعلاء الدين أبى الشامات فى قصته امكث فى الإسكندرية تبيع وتشترى ولا تنكرى) آمنة مستقرة فى الأسواق. وإنما حياة التجار، وفى الليالى خاصة، كانت حياة الأسفار والأخطار. هذا البحر الذى يلى البصرة كان ينبوع الغموض والخطر ؛ يسافر فيه التاجر فلابد من ريح تعصف بالمركب

ثالث يوم أو نحو ذلك فيغرق كل من بالسفينة إلا البطل أو لا ينجو إلا القليل. وتجار مصر يسمعون عن صيت بغداد فيشتاقون إليها، وتجار بغداد تغريهم الأخبار عن مصر فيتحيّلون للوصول إليها. وهكذا أصبح السفر عند التجار متعة وخطراً يحتاج إليهما التاجر كما يحتاج إلى بضاعته التى يتاجر فيها. وأصبح التفاخر بينهم بالسفر وبالاغتراب عن الوطن، " فلا فخر لأولاد التجار إلا بالسفر. " كما يقول أصدقاء علاء الدين له. وكثيراً ما نجد فى أول القصص كلاماً عن ضرورة الرحلات للتجار وامتداح السفر عامة كما نجد فى قصة نور الدين ومريم الزنارية، وقصة علاء الدين أبى الشامات، وفى مقدمات الرحلات السبع التى رحلها السندباد بطل الرحالة من التجار فى الليالى. كان السفر بشىء من المال فى بلاد الغربة معناه الثراء الضخم والعودة بابتسامة الحظ مدى الحياة. هذه الأسفار ما يحفها من أخطار وخاصة أسفار البحر كانت تتطلب نوعاً من الإخلاص بين الصديقين لا يعبر عنه إلا بمثل ما عبر عنه القاص بكلمة إخاء. لذلك نجد زين المواصف فى قصة التاجر مسرور تحاول أن تقرب حبيبها إليها بأن تجعله يحتال فى أن يصل إلى أن يكون رفيق السفر لزوجها حتى يصبحا شيئاً واحداً يدخله بيته ويأمنه على ما يملك من مال. هذا الإخلاص لرفيق السفر خاصة جلى ظاهر فى الليالى حتى أن التقصير فيه يعد عيباً أيّما عيب.

أما إذا كان التاجر صغير السن فرفيق السفر عادة ممن يختاره له الأب ويوصيه به. فيصبح التاجر من هذا الوصى الجديد بمنزلة الابن، فإذا قصّر هذا الوصى فيما أوصى به فسرعان ما يبرأ منه

القاص فيلصقه بدين أجنبى ويصبح من غير الأمة المسلمة. يقول مثلاً عن محمود البلخى فى قصة علاء الدين أبى الشامات " وكان مسلماً فى الظاهر مجوسياً فى الباطن "، وسرعان ما يتخلص منه علاء الدين ليكمل الطريق وحده.

وكما كانت هذه الأسفار سبباً فى إيجاد هذه العاطفة وتلك الفضيلة عاطفة الأخوة وفضيلة الوفاء، فكذلك نشأت علاقات وطيدة بين التجار الغرباء النزلاء فى بلد وبين التجار المقيمين فيه. كان التاجر إذا نزل خان التجار سرعان ما يلقى الرئيس فيفسح له أحسن مكان ؛ وسرعان ما يجد الإكرام والحب والمساعدة حتى من صغار التجار أحياناً كما يجد بدر باسم من البقال، فى قصة بدر باسم وجوهرة، فى مدينة الملكة " لاب " ؛ وكما ينزل التاجر علاء الدين مدينة الإسكندرية فيجد فيها الترحيب من رئيس الخان ؛ وكما ينزل نور الدين أيضاً خان التجار فى الإسكندرية فيصادف عطاراً يدفع إليه ألف دينار ويرحب به أيما ترحيب وما ذاك إلا لأن والده كان قد أعاره مالاً ولم يكتب به ورقة ولم يتعجله فى السداد. وينزل تجار مصر الكثيرون فى بغداد فيعظمون لمجرد أنهم جاءوا من مصر. ويدفع رئيس التجار لهم مالاً إذا كانت الأعراب قد سطت عليهم فلم يعد معهم شىء، فإذا أبى التاجر أخذ المال احتال عليه فى أن يأخذه بأن يقول له إن أباه أرسله إليه فوصل بغداد قبل مجيئه. وهذا نور الدين أخو شمس الدين، فى قصتهما، ما يكاد يدخل البصرة ويراه وزيرها حتى يزوجه ابنته بعد أن يسأله عن أمره فيعرف أنه من أبناء تجار مصر. وحتى السندباد فى رحلاته الكثيرة فى تلك الأراضى المجهولة كثيراً ما يلقى، كما لقى فى

الرحلة السابعة، إكراماً من رئيس التجار فيبيع له مركبه الصندل، وكان لا يعرف أنها تساوى شيئاً، ويدفع له ثمن بضاعته عداً وفى الحال، ثم يزوجه ابنته ويحسن معاملته حتى يموت فيرثه السندباد فى ماله وزعامته للتجار.

لقد علمتهم هذه الأسفار إكباراً للوفاء بين الإخوان وإكباراً للثقة بالناس، ولكنها علمتهم أيضاً صدقاً فى المعاملة ساذجاً سذاجة إيمان ويقين لا سذاجة قلة تجربة وبساطة تفكير. يحرص التاجر إذا قال شيئاً أن يفى بقوله، فهذا نور الدين يفيق من سكرته فيأبى أن يسلم مريم وقد أحبها حبّاً ما عليه من مزيد لأنه باعها إلى هذا النصرانى فى سكره فهو لا يصدق دعواه. ولكن التجار يتكاثرون عليه ويؤكدون له أنه باعها حقّاً؛ وأن النصرانى صادق فيضطر إلى النزول عند كلمته. هذا الصدق فى المعاملة امتد إلى أبعد من هذا فنجد فى قصة أبى محمد الكسلان كيف أن التاجر نسى أن يشترى لأبى محمد شيئاً من البلد الذى سافروا إليه جميعاً، كما وعده، فيرجع المركب ليشترى له كما وعد. والتجار يضجون من تلك العودة فالبحر هائج وينزلون عن مبالغ ضخمة نظير ألا يعودوا ولكن أبا المظفر يأبى إلا أن ينفذ وعده ويشترى لأبى محمد بهذه الدنانير القليلة شيئاً من الصين كما وعده.

لم يكن هذا الصدق فيما بين التجار من علاقات فحسب وإنما امتد هذا الصدق وما يتبعه من ثقة إلى ما كان بين التجار وعملائهم من معاملات. هذه عجوز تأتى إلى دكان التاجر فيعطيها من القماش ما يساوى مالاً كثيراً وهو آمن أن ثمنه سيدفع له غداً أو بعد غد. وهذه حسناء تفعل ذلك فيعطيها التاجر أحسن بضاعته

بدافع من الثقة والإعجاب ولا يقلق إذا تأخرت فى الدفع فهو واثق أنه سيكون. وعكس هذا الصدق فى المعاملة صفة بارزة فى الليالى هى الثقة التامة بالغير. ينزل الغريب بلداً فيقص عن نفسه أشياء تتلقى كأنها قضايا مسلمة لا أحد يسأله برهاناً على ما يقول، وإنما يعاملونه على أساس صدقه فيما قال. ولا تجد الكذب فى القول أو الشك فيه إلا فى هذا الجزء المصرى الصميم الذى دار حول الشطار. فقد كان الضحك من الناس، الذى تفننوا فيه، يتطلب منهم الكذب ومن سامعيهم أن يشكّوا فى القول.

كذلك نجد هذا الوفاء العجيب والصدق والإخلاص فى المعاملة حتى لمن ظن أنه قد مات يتجلى فى إحدى رحلات السندباد ـ فى الرحلة الثالثة حيث ترسو المركب عند جزيرة السلاهطة ويخرج الريّس بضاعة السندباد الذى كان الكل مؤمنين بأنه قد غرق منهم، ليبيعها باسمه ويحصل ثمنها وربحها ولا يفرط فيها حرصاً على مال الميت ليوصله إلى أهله. وعندما يظهر السندباد نفسه ويقول إن المال ماله لا يسلمه له إلا بعد أن يستوثق حقّا من شخصيته.

٣

ولئن كانت السوق قد علمت التجار كثيراً عن حقائق الحياة فقد علمتهم تلك الأسفار البعيدة وهذه المناظر المتنوعة عن الحياة أضعاف ما تعلموه فى السوق. ليس من شك أن هذه الأسفار لم تتعد حدود الدولة الإسلامية إلا فى الأقل، وإن كان فى وصفها أسماء مدن غير إسلامية فما ذاك إلا من سماع القاص لا من اختباراته أو اختبارات القريبين منه. وكانت قوانين الدولة الإسلامية العامة فى المعاملة وأسواقها التجارية تكاد تتشابه إن لم تتحدد.

ولكن تلك البلدان كانت تفصلها مسافات فيها أخطار البر والبحر وكانت النجاة من تلك الأخطار بمجرد الصدفة أو لمجرد أن يشاء الله. وساعد روح الإسلام الذى يؤمن بالقضاء والقدر على أن يخرج التجار من أخطارهم تلك وهم إيمان ويقين أن تفويض الأمر إلى الله خير ما يمكن أن يلجأ إليه من وقع فى مأزق حرج أو خطر، لا لأنه لا يستطيع إلا ذلك، فالمقاومة لا تجدى شيئاً ؛ ولكن لأن النهاية دائماً مرضية. وأصبح الأمر فى الليالى قاعدة لا تشذ، من فوَّض أمره لله نجا من كل ضيق أو خطر، ومن قال الكلمة التى لا يخجل قائلها " لا حول ولا قوة إلا بالله "كما يقول القاص فقد انفرج باب الفرج فجأة واسعاً مرحباً به. ومن دعا الله استجاب له فى الحال. وهنا فى مثل هذا المأزق، من ضياع أو خشية الموت، أو فى تلك المواقف التى يتمنى المرء فيها فى حرارة ما قد حرم منه، كما يتمنى الشيخ المسن أن يرزق الولد، نجد إيمان الشعب بالدعاء يتجلى حارًّا قويًا. كل من رفع صوته بالدعاء المخلص وكان مؤمنًا بالله وبالإسلام استجاب الله له هذا الدعاء. انظر إلى هذه المقدمات الكثيرة التى يطلب فيها الملوك المسنون أولاداً تجد أن الدعاء يستجاب دائماً. فهؤلاء الأولاد الذين يمن الله بهم يكونون هم أبطال القصة التى تبدأ بطلبهم والشوق إليهم. حتى الدعاء مؤيداً ببركة الأولياء والصالحين نجده مصوراً فى هذه الأجزاء المصرية القوية من الكتاب، فى قصة علاء الدين أبى الشامات عندما كاد الأعرابى يقتله على أسوار بغداد. ويلعب الدعاء المستجاب دوراً مهمًا فى إحقاق العدل بين الأخيار والأشرار. فإذا وقع الخيرون فى مأزق. أو إذا أوقعهم القدر، فالدعاء يغير الحال. ويسير الخير مؤيداً فى

حياته من جديد بكل ما حوله من ظرف وأشخاص. وقد يحقق الله استجابة الدعاء بواسطة الجن فنجد فى قصة معروف الإسكافى أنه. بعد أن تنكرت له الدنيا وفر خوفاً من القاضى وزوجه، يدعو الله فما يكاد يتم دعاءه حتى يظهر له المارد، عامر المكان، الذى يفتح أمامه الأبواب إلى العز والثراء بعد أن لم يكن يطلب أكثر من أن يبعد عن هذا البلد.

٤

ودخل سوق التجار عنصر كان له أكبر قسط فى تموين الليالى بالحوادث فى القصص. دخل سوق التجار الجوارى اللاتى كن يُبعن فيه. وبدخول هؤلاء السوق دخلت معهن طبقة أخرى من سكان الدولة الإسلامية وهم مندوبو الحاكم ليشتروا الجارية للخليفة أو للملك. وهذه الجارية كثيراً ما تكون قد قضت فى صحبة سيدها ما يكفى لأن يحبها ولكنه يضطر إلى بيعها، كما نجد فى كثير من الليالى فى قصة تودد وفى قصة على شار. وهنا يظهر عسف السلطان الذى لا نكاد نلمحه إلا فى هذه الناحية من نواحى الاتصال بالتجار. هنا نلمح الإشارات إلى اعتداء الحكام أو مندوبيهم على حقوق التجار وأصحاب الجوارى. انظر إلى الدلال فى قصة الوزيرين التى فيها ذكر أنس الجليس كيف يحذر على نور الدين من بيع الجارية إلى المعين بن ساوى قائلاً له إن الجارية تكون قد راحت عليه، فهذا الظالم لن يدفع له الثمن، وإنما سيعطيه ورقة إلى عملائه فإذا ذهب إليهم على نور الدين لأخذ الثمن فإن أمر المعين بعدم الدفع يكون قد سبقه. وسيماطلونه حتى يحتالوا عليه بأخذ الورقة وتمزيقها. ولذلك ينصح الدلال هذا التاجر المفلس أن

يدعى أنه ما أنزل الجارية فى السوق للبيع حقًا، وإنما أنزلها لينفذ يميناً حلفها عليها أن ينزلها فى السوق للبيع. وقد وفى بيمينه ولا داعى للسير فى المسألة أكثر من هذا، ويكفيها تأديباً أنه عرضها للبيع، وهكذا ينجو التاجر المفلس بجاريته من هذا الوزير الجبار.

وبسبب الجوارى أيضاً نجد الإشارة إلى ظلم الحجاج الذى حاك الشعب حوله قصصاً نجد الكثير منها لا يزال فى كتب التاريخ. فقد احتال الحجاج ظلماً وتعسفاً على أخذ " نُعم " من التاجر " نعمة " ليرسلها إلى الخليفة عبد الملك فى دمشق. ويدارى صاحب الشرطة الأمر عن " نعمة " خوفاً من الحجاج، فإذا سأله عن الجارية قال لا يعلم ذلك إلا الله. ويشكو " نعمة " أمره إلى الحجاج نفسه فيظهر الحجاج وكأنه لم يفعل شيئاً ؛ ويأمر صاحب الشرطة بالبحث عن " نعم " ويعده بالجزاء. وأخيراً يعلم " نعمة " من أبيه أن الحجاج هو الذى خطفها فيستسلم لليأس.

هذا اللون من خداع الحكام وتعسفهم ونظرهم إلى ما فى أيدى الشعب ليأخذوه لأنفسهم غضباً واقتداراً نراه مبرزاً فى الليالى فى ناحية الجوارى. فقد كان التجار يلقون ولا شك عسفاً سجله التاريخ من مصادرة الحكام لأموالهم. ولكن هذا فيما يظهر لم يكن يؤثر كثيراً فى جمهور السامعين لقصص الليالى. لأن فكرة زوال المال كفكرة الإتيان به بوفرة كانت فكرة قريبة من حياتهم محتملة فى أى وقت بتصرف الأقدار. كان المال فى ذاته هين الأمر على جمهور الليالى وإن كان طموحهم إليه شديداً. ولكن حب الجارية وفقد هذه التى تعلق بها روح البطل كانا فيما يظهر أكثر تأثيراً فى نفوسهم الشعبية. لعل السبب أنهم كلهم جربوا الحب بينما قلة منهم هى

التى استمتعت بوفرة المال ؛ ولعل السبب أن حب الجارية كان يثير كثيراً من الحوادث حوله، فالجارية تظل مخلصة لسيدها الأول وتحتال فى الرجوع إليه بينما المال جامد لا يرعى عهداً. لعل هذا أو ذاك أو غيرهما ما دعا القاص فى الليالى إلى أن يكثر من هذا النوع من الموضوعات فى قصصه.

ولكن الرشيد، الذى تقول عنه جارية تحفة العوادة فى قصة حسن البصرى إنها تخاف أن تعرّف أمير المؤمنين إلى منار السنا زوج حسن البصرى فيقتل زوجها ويأخذها منه، هو الرشيد الذى ينصفه قصص كثير لمقامه فى أذهان العامة؛ فيرد كثيرات من الجوارى إلى من أحببن ويعمل على تعويضهم ما لا قوه من هذه الفرقة.

وهكذا كانت صور الحكام عند العامة كثيراً ما تختلط بالذكريات التاريخية وذكرى التاريخ كثيراً ما تغفر وتتسامح. ولكن صورة أخرى عن الحكام جاءت الليالى عن طريق الأخبار كان لها الأثر فى تكوين هذا الخلق الشعبى، صورة ملوك التاريخ ووزرائهم وإخلاص الوزير الأول للملك وحسده وغيرته من كل جديد يفوز برضا ملكه. هذه الصورة أبرزت صفات الملك المثالى. وساعد على إبرازها التاريخ الإسلامى الذى وصل إلى طبقة الشعب. فظهر الملك عادة آية فى العدل والسهر على مصالح الرعية. هاتان الصفتان هما أقصى ما يمدح به القاص الملك بعد المبالغة فى وصف سلطانه. أما العدل فلم يوح إلى القاص كثيراً من الحوادث، وأما السهر على الرعية فقد أوحى إليه تلك الصورة التى فتنته من تنقل الرشيد وحاشيته بين الرعية متخفياً يحسن إلى فقيرهم ويساعد مكروبهم وتجرى دموعه أحياناً على مقتولهم، ويتعرّف من أمور رعيته ما كان يظل خافياً عليه لو مكث وراء جدران قصره.

كان الرشيد فى هذا القصص آلة للعدل الإلهى وجزاء الخير بالخير عاجلاً وعلى هذه الأرض كما يريد الشعب. وأما سياسة الملك وأدب الوزراء وعلاقة الوزراء بالملك فكل هذا يُمثل فى الليالى ومسحته الهندية لاصقة به. يمثل فى قصة الملك رويان والحكيم يونان ويمثل فى سلسلة من الخطب والأمثال وفى قصة وردخان ابن الملك جلعاد. كل هذه الصفات التى يوحيها العصر ويتطلبها لم يستمد القاص معلوماته عنها من التاريخ الإسلامى أو من حياته وإنما استمدها مما وصل إلى الأدب العربى عن الهند فنقلها وكان نقله واضحاً ظاهراً.

هذه القصص لم تكن من قصص الحوادث فى الليالى فالحوادث فيها قليلة بل إن منها ما يكاد يكون لا شىء. ومع ذلك فالقصة قد تطول وتطول وكلها سرد ورص لكلام منقول. فهذا الملك يجلس ويقوم الوزراء السبعة فى حضرته واحداً بعد الآخر كل منهم يلقى خطبة تعقبها قصة قصيرة يبرهن بها على القاعدة الخلقية التى يراها واجبة للملك أو على القاعدة الخلقية التى تستفاد من أن الملك رزق ولداً بعد كبر سنه.

وأما صفات الملك الأخرى من فروسية وحرب وإقدام مما كان يمتدح به الشعب فقد ألصقت فى الليالى بملوك غرباء عن الدولة الإسلامية فى أصلهم مدمجين عادة فى الإسلام إدماج سائر الأبطال. فهذا عمر النعمان وأبناؤه غرباء فى قصتهم عن جمهور الليالى ليسوا كالرشيد، الذى يكاد يعيش فى سوقهم وكوخهم. هذا الملك قد أفرد له القاص جزءاً غير يسير من أطول قصة فى الليالى. لأعماله وأعمال أبنائه الحربية. هذا الملك كان فى قديم

العصر والأوان قبل عبد الملك بن مروان ولولا إسلامه وحروبه من أجل الإسلام لكان كهؤلاء الملوك شهرمان وشاه زمان وملك من ملوك الهند، أو ما أشبه، ممن يذكرهم القاص وهم فى القصة غرباء عن جمهور الليالى.

كان الحكم فى هذه العصور التى عاشت فيها الليالى حكماً مستبداً وإن اختلف هذا الاستبداد قوة وضعفاً حسب البلدان وحسب العصور، ولكنه فى مصر فى عصر المماليك كان استبداداً قوياً صوره التاريخ وصورته أخبار التاريخ وصورته الليالى صورة عكسية رائعة بإشادتها بعدل الرشيد وعظمة عصره الذهبى. هذا الاستبداد يخلق فى الشعب نوعاً من الحذر الذى يفضى إلى الجبن، ومتى أحس الإنسان الجبن من شىء فقد حاول الإخفاء فى أعماله، وهنا نجد دور " الستر " الذى كوّن جزءاً مهمًا من أخلاق المصريين لست أقول المصورين فى الليالى فحسب ولكن المصريين إلى اليوم. وهكذا نجد الخير فى الليالى يرتكب بعض الشر متستراً فلا يغير هذا من حكم القاص عليه بالخير. وأعمال الشر التى تحصل يحاول فاعلها أن يلقى عليها أستاراً ولا يعرف بها أحد، "فالستر من الله". حتى فى ألفاظهم يكثر الدعاء بطلب الستر، وخاصة فى الأجزاء التى نجد فيها الأسلوب المصرى المحلى قويًا بالغاً منتهاه فى الدلالة على القصة وحداثة إخراجها المصرى. فإذا ستر شر الشرير فقد فقدَ باستتاره صفة الشر. وتعدى إخفاء هذا الذى يعدونه شرّاً إلى إخفاء هذا الذى يكرهون. فجاء من هنا هذا الأسلوب الطريف فى الكناية عن الأشياء المكروهة. انظر إلى الموت مثلاً وما يتمتع به من وفرة الكنايات المختلفة التى تدل عليه ولكنها لا تسميه. وليست هادم اللذات ومفرق الجماعات بأحسنها وإن كانت أكثرها استعمالاً.

عَمِلَتْ إذًا أخبار الملوك وأكثرها من الهند فى تكوين بعض الخلق الشعبى وتحديد فكرته عن الوزراء وإخلاصهم للملك وحسدهم لمن يظفر بحب الملك دونهم، والعمل على التخلص من كل منافس يطرأ فى ميدان البلاط بأى طريق وبأى طريق غير شريفة غالباً.

ولكن القاص لم يغفل صورة مثلتها لهم الأخبار التاريخية خير تمثيل عن حياة الملوك، وهى غدر الذين يخدمون الملك بورثته إذا مات الملك ووجدوا فرصة، كأن يكون الابن ولى العهد صغير السن، ليحرموا أبناءه من السلطان ويستقلوا بالأمر. نجد هذه مصورة فيما كان بين أحفاد عمر النعمان وهذا الحاجب سلسان الذى زوجه شريكان أخته نزهة الزمان. وتجده فى قصة نور الدين وأخيه شمس الدين. وزادت هذه الصورة فى إيمان الشعب بأن الظالم لن يفوز آخر الأمر، فقد حرص القاص على تصوير شر عاقبة هؤلاء الظالمين ؛ وإن كانت هذه الصورة قد أضافت إلى الشعور بضغط الحكام عنصراً مهمًا. فإذا كان هؤلاء الخدم أو الوزراء يفعلون هذا بأبناء الشعب فماذا يكون فعلهم بالشعب لو التقوا به فى أية ناحية من نواحى المعاملة بينهم.

٥

وهناك دنيا أخرى استفاد منها القاص فى إبراز ما يريد من خلق الشعب الذى يصوره ـ دنيا الجن والعفاريت والمخلوقات الخارقة للطبيعة. تظهر الجن فى الليالى من حيث الخلُق متصفة دائماً بصفتين أساسيتين العرفان بالجميل والوفاء. فما أكثر ما يساعد الجن إنساناً عرفاناً بجميله الذى لم يكن يقصد إليه عادة. ويكون ذلك عقب منظر يكاد يتكرر دائماً، فهذا عبد الله بن فاضل

عامل البصرة فى القصة المنسوبة إليه تخدمه الجنية كيفما شاء لأنه قتل حية سوداء بغت على حية بيضاء، فإذا الحية البيضاء جنية تحفظ له الجميل وتصبح طوع أمره فى كل ما يأمر به وتظل الجنية وفيه لأصحابها حتى أنها تعادى أرهاطاً من الجن بسببهم إلى أن يفوزوا بما يريدون من حياتهم.

والإنس أيضاً تفى للجن وفاء حلواً ساذجاً، فهذا حسن البصرى يعود بزوجه وقد استقر أمره فيرى أنه من الوفاء لأخواته أن يذهب إليهن على مشقة الطريق وصعوبتها ليراهُنَّ بعد غيبة طويلة ويشكرهن على ما ينعم به. وهو يخاف أن يترك زوجه فتفر بلباس الريش الذى أخفاه. فيوصى أمه ويشتد فى وصيته، ويذهب أداء لحق الوفاء، فتكون زوجته تلك سبباً فيما يلقى من مشاق بعد أن يعود فيجد زوجه قد طارت إلى حيث لا يعلم ولا يستطيع أحد أن يدله.

وكما كانت هناك أخوّة بين التجار وعطف التجار بعضهم على البعض فكذلك كان هناك أخوة بين الإنس والجن، وتيسير الجن سبل الوصول لمجرد الرحمة، بل تكبد الجن مشاق كثيرة فى سبيل إيصال العاشق إلى من أحب رأفة به، فقد كانت أبيات الشعر والدموع سلاحاً لا يرسم أقلام الملوك بالمراسيم فحسب وإنما يرسل الجن فى السماء طائرة غادية ورائحة مستعطفة ومحاربة حتى ترد إلى المفارق حبيبة. والجن كالإنس فى عواطفها وإن كانت تتفوق عليهم بتلك القدرة الخارقة التى تجسم النتائج والمظاهر بأقوى ما يمكن من صور للدلالة عليها.

ولكن المرأة لعبت دوراً خطيراً فى تكوين دستور جمهور الليالى الخلقى. فهى بوفائها الفذ أحياناً وبغدرها الفظيع أحياناً أخرى، بحيلتها وبجمالها، بدهائها ومكرها واستسلامها وضعفها، بكل هذه الصفات التى امتازت بها وبكل هذه الصور التى ظهرت فيها فى الليالى كانت مؤثراً خطيراً، لا فى الحكم عليها فحسب، ولكن فى الحكم على الحياة وفى تصور الخير والشر أيضاً. تغدر فيكون ذلك منتظراً منها، ولا يزيد غدرها البطل إلا إيماناً بالله واحتقاراً لشأن المرأة، وتفى فيحس البطل أنه أحس. ما فى الحياة العاطفية القوية التى تربط بين إنسان وإنسان ويضحى بكل شىء فى سبيل من أحبها. نراها فى وفائها الحلو فى قصة عزيز وعزيزة فيلقى البطل شراً كثيراً جزاء غدره بها وإن كانت قلوب السامعين مع عزيز دائماً لأنه معذور فى أمره فقد سلط الله عليه امرأة كائدة بل امرأتين فكان فريسة كيد المرأة. ومن ذا الذى يستطيع أن يقاوم كيدها من أبطال الليالى ؛ ومحب المرأة الجميلة محبوب دائماً، معذور دائماً لكثرة ما يلقى من شقاء، وتصبح حياته معلقة بهذه التى أحبها فيفقد ماله وتجارته ويتغرب ولكنه محاط بالعواطف الطيبة دائماً فائز آخر الأمر، إلا إذا كانت حبيبته جميلة ممن تستطبن الكيد. ولكنه قد يحب فتكون هذه التى أحبها مفتاح الثراء له. هذه مريم الزنارية وهذه زمرد الجارية وهؤلاء بطلات كثيرات يلقى البطل على أيديهن فوق الوفاء. مالاً وفيراً وسعادة كبيرة، ولا يعكر كل هذا إلا شرير القصة يظهر فيقلب الأمور رأساً على عقب. وسنرى تلك الصور التى ظهرت فيها المرأة فى الليالى وما اتصفت به وما أثارته حولها من أحداث الفصل الخاص بالمرأة آخر هذا البحث.

وأما ظروف المدينة التى كان يعيش فيها التجار وأثر هذه الظروف وفى حياتهم وأخلاقهم فقد تحدثنا عنها فى الفصل الخامس بتأليف الكتاب عندما أردنا أن نبين أبرز الصفات التى امتاز بها هذا القصص عامة.

٦

يقول القاص فى بدء المقدمة إن التاريخ عبرة لمن اعتبر. وتتردد فى غضون الليالى عبارة "لو كتب ذلك بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر" وكثيراً ما يأمر الخليفة أن يدون ما حصل للبطل فى كتب حتى يقرأه الناس فيتعجبوا من تصرف الأقدار ويفوضوا الأمر لخالق الليل والنهار. وهكذا فى الكتاب كله يسرى هذا النغم من أن القصص لم يؤلف لذاته وإنما ألف لغاية خلقية خاصة. وهذه نزعة طغت على آداب الأمم كلها فى عصر ما من عصورها. فالأدب لذاته فكرة لم تصبح مستساغة إلا فى عصر حديث نسبيًا. وقد أبرز الإسلام فكرة أن القصص ملهاة عن جد الحياة، فى أول عهده، إبرازاً قويًا بما لا يحتاج إلى كثير شرح. وظل هذا التصور للقصص مستحوذاً على نفوس الشعب رغم أن الشعب عرف الأدب، أو القصص على التدقيق، لذاته قبل أن تعرفه طبقات الأمة الأخرى. ولكن قاص الليالى، كغيره من القصاص، يفيق من حين إلى حين على أنه يلهو بوقته ويضيع الحديث فى الفارغ من القول، والقاص كثيراً ما كان فى عصور الإسلام مبشراً بفكرة خاصة أو داعياً إلى مذهب خاص، فيحاول أن يغير من قصته بحيث لا تكون ملهاة. لذلك ليس مما يثير دهشتنا أن نرى قصة عادية ليس فيها ما يدل على أنها ألفت لتكون شيئاً آخر أكثر من قصة، ثم نجد فى آخرها

أو فى أولها تلك العبارة التى ألفت الليالى أن ترددها. حتى شهرزاد فى أحاديثها للملك لم يشأ القاص أن يكون كلامها سدى أو أن تكون قصصها مجرد ملهاة. فهذا هو فى بدء الجزء الثانى يضع على لسان شهريار مرات عديدة ما يدل على اتعاظه ورجوعه عن غيه وبصره بتفاهة الدنيا. وإن كنا نتساءل هل قصدت شهرزاد إلى شىء من هذا أم أن كل همها كان أن تلهى الملك عما اعتزم من شر؛ على نحو ما كانت الببغاء تلهى سيدتها، فى القصص الهندى المشهور، عن أن تخون زوجها بقصصها الأقل عدداً وتنوعاً.

هذه العبارة كانت إجابة لصدى بعيد لا يزال يحس فى نفس القاص من أن القصص يجب أن يكون كله لغرض أو لغاية، وأشرف الغايات هى الحض على الخلق الكريم، ولكن القاص فى الليالى قد استجاب فى كثير من القصص إلى هذا الداعى استجابة حقة لا استجابة شكلية. فأورد فى الليالى مجموعة كبيرة من القصص الذى يقال والغرض الأساسى منه هو إبراز المغزى الخلقى. فهذه قصص عن الصالحين وتلك عن قوم بنى إسرائيل وهذه قصص عن الحيوان وتلك قصص تبين حادثة معينة ونتيجة مقصودة.

هذه القصص تمثل فى الليالى نغماً أرقى فى سلم الأخلاق من النغم الذى يسرى فى القصص العادى. فهذه قصة صالح ضربت مثلاً على أن التقوى خير سلاح فى الدنيا. فالتقوى فيها أظهر بكثير جداً من الوفاء مثلاً فى قصص عادى أبرز خلق الوفاء فى الليالى. والنتيجة لا تأتى بعد حوادث وفى صورة، لست أقول عادية، وإنما أكثر احتمالاً وإنما هى تأتى فى صورة مكبرة استثنائية فبمقدار ضخامتها يكون التأثير المطلوب فى السامع.

فى هذا القصص أبرزت صفات من الخلق الكريم ومُثلاً عليا لا سبيل إلى حصرها. وإنما يجدر بنا أن نقسمها إلى أنواع عامة. فالقصص الهندى الذى قيل على ألسن الحيوان أو بواسطته ؛ أو الذى قيل عن أشخاص معينين فى وسط إطار ظاهر الهندية. هذا القصص كانت كل مثله العليا تدخل فى باب المعاملات أولاً وباب عواقب الأمور ثانياً. فهذه قد لقى كذا جزاء إفشائه سر الصديق مثلاً، وذلك لقى كذا جزاء تسرعه أو إسرافه فى الخيال، وهكذا يمكن أن نقول فى غير محاولة للحصر الصحيح إن أساس المعاملات يتلخص فى أن الجزاء من صنف العمل. من خان سلط الله عليه من أذاقه الشر لخيانته، ومن كذب كُذب عليه: ومن حفر حفرة لأخيه وقع فيها وهكذا. وأما عواقب هذه الأمور فقد حث القاص فى هذا النوع من القصص على التريث الكثير والصبر والأناة حتى لا نندم كما ندم من لم يضحك بقية عمره. وحتى لا نفقد كل شىء كما فقد صاحب جرة السمن جرته وأحلامه معاً. وأما أخبار الصالحين وبنى إسرائيل فقد وضعت فى الكتاب لسبب ما متجاورة. وكلها تدور حول فناء هذه الدنيا والحث على الزهد فيها وفى شتى أنواع مباهجها. هذه قصص عن ملك الموت، وتلك قصص عن زهاد وصالحين فوضوا الأمر لله وباعوا دنياهم وأبوا تحت مختلف الإغراءات أن ينزلوا عن إيمانهم وتقواهم حتى لا يضيعوا عمر العبادة بلذة ساعة أو نيل عرض دنيوى زائل، فهم لذلك على استعداد دائم لأن يستقبلوا ملك الموت أحسن استقبال. هذه الأخبار كلها مستقاة من كتب التفسير الإسلامى ويمكن أن نرجعها إلى أصولها فى يسر. وقد أردف الأستاذ أويسترب

الدانماركى بحثه عن الليالى بالردّ على زعم الأستاذ شوفان البلجيكى أن هذا الجزء الإسرائيلى قد أدخله إسرائيلى فى كتاب الليالى؛ فقال أويسترب إن هذه الأخبار لم تكن تحتاج إلى إسرائيلى لإدخالها لأن أكثرها موجود فى كتب الأدب والتاريخ والتفسير منقولاً عن كعب الأحبار أو وهب بن منبه، ثم أخذ من هذه الأخبار عدداً أرجعه فى يسر إلى أصوله من كتب الأدب العربى.

لم يكن إذًا لجامع الليالى أى فضل فى تأليف هذا الجزء أو إنتاجه، فهو غالباً منقول كما هو. ولا يدل وجوده فى الليالى على أكثر من ميل الشعب ـ منذ وجدت هذه الأساطير حول الديانات وحول اليهودية أولاً باعتبارها أولى الديانات السماوية ـ إلى سماع هذه الأخبار والاتعاظ بها، بل لسنا نبالغ إذا قلنا والتعزية بها عما حرموه من متاع الحياة المادية. فتحمس الشعب لهذا الزهد، والإسراف فى التحمس لم يكن مبعثه الدين وحده، على تغلغله فى نفوسهم، وإنما كان مبعثه أيضاً هذا الحرمان الذى تقاسيه طبقة الشعب عادة، فيجعلها أكثر تديناً وأكثر قرباً من الإيمان بما ستعوضها الحياة الأخرى من الجنة السماوية.

ولكن قاص الليالى قد فتن بهذا النوع من القصص، وما كان منه حاضًا على الزهد بنوع خاص، فأنشأ على منواله قصة طويلة تتضمن الكلام عن قماقم سيدنا سليمان، وأضاف إليها قصة مدينة النحاس. فى هذه الرحلة ـ التى رحلها موسى بن نصير مع عبد الصمد الصمودى فى سبيل إحضار القماقم إلى الملك الأموى فى دمشق ـ صادفت الجماعة الراحلة كثيراً جدًا من الإنشاء الأدبى، والأمثال خاصة، مكتوباً باليونانية على ألواح فوق القبور أو

على الأبواب الكثيرة التى صادفتها. بل إن القصة تكاد تتلخص على طولها الذى لا بأس به فى أنها مواعظ سردت سرداً فى تقرير فناء الحياة الدنيا. وأن الزهد خير زاد فى الحياة .

واتخذ القاص تعصبه للإسلام مظهراً من مظاهر تأكيد الخلق الكريم. فقلما يجتمع مسلم ونصرانى إلا والمسلم مثال للصدق والإخلاص والنصرانى مثال للخداع والغش. هؤلاء المجوس والنصارى واليهود على قلتهم هم عناصر الشر فى القصة التى لا يكون فيها الدين إسلامياً صرفاً، والمجوس والنصارى عادة متخفون يدعون الإسلام فى الظاهر كذباً ورياء ليصلوا إلى أغراضهم، والمسلم فريسة لهذا الخداع والغش دائماً، ولولا ميزان العدل الشعبى الذى لا يميل ولا يضطرب لتغلب المجوسى أو النصرانى بخداعه، فقد كان متقناً. لا شىء يدل عليه، إلا بعد أن يقع المسلم فى المأزق. وكما انقسم عالم الإنس إلى مسلمين خيرين وإلى غير مسلمين هم عناصر الشر عادة، فقد انقسم عالم الجن كذلك إلى جن مؤمنة مسلمة خاضعة لأمير المؤمنين الرشيد عادة، ومردة وشياطين يسخرها الأشرار لأغراضهم، وتوقع الإنسان فى شر ما يلقاه من صعاب وضر فى الحياة.

وصبغ الإسلام هذا النوع من القصص الذى قيل فى الموعظة، أو نص عليها، فى أسلوبه. صبغة قوية. حتى أنه يحشر ذكره فى مواطن حشراً وتذكر شخصيات الإسلام حيث لا داعى لذكرهم. فهذه القصة الثالثة من مجموعة الأخبار الأولى المنسوبة لأبى نواس نجد فى آخرها دون أى مبرر " لكى تقتدى (المرأة) بعائشة الصديقة وفاطمة الزهراء ". بل إنا نلاحظ شيئاً غريباً فى الكتاب لا نكاد

نفسره إلا بطغيان ذوق قاص مفحش طغياناً ماكراً على الكتاب فحشر مواقف الفحش حشراً فى قصص كثير لولاه لنجا الكتاب من تلك المعاملة التى عومل بها. ولم يتورع هذا القاص من أن يكون له أثر حتى فى هذا الباب. هذا خبر عن سيدة المشايخ نجده فى جملة أخبار الصالحين يقصه القاص فيقول إنه لم ير أحداً فى علمها بالدين وحكمتها فإذا قابلها وحضر مجلسها كان موضوع النقاش بينهما مفاضلة غزلية فاحشة بين الذكر والأنثى.

ولقد استعان القاص فى وعظه بأسلوب عرف منذ قديم فى باب الوعظ، وهو القصص على ألسن الحيوان. فلننظر فى دور الحيوان جملة فى الليالى، لنتبين هذا القصص عن الحيوان الذى استعان به القاص فى إبراز الخلق الكريم، وحسن المعاملة بين الناس، مثقفاً به جمهور سامعيه، مبرزاً أمام طبقة معينة من المتزمتين فى مجتمعه أن هذه الطائفة الكبيرة من القصص لم تكن كلها إلهاء للشعب ليس غير.

الفصل الرابع

موضوع الحيوان فى الليالى

١

اتصلت حياة الإنسان بحياة الحيوان منذ أقدم ما نعرف من عصور التاريخ والأساطير، فكان لهذا الاتصال آثار كثيرة اختلفت بما اختلف على الإنسان من أطوار فى تقدمه البشرى. وأقدم ما نعرف من هذه الآثار ما نجده عند قدماء المصريين من عبادة الحيوان. ولما كانت آلهة هذه العصور غير محاطة بسياج من التفكير الطويل والإيمان الفلسفى الراقى فإن هذه الآلهة كانت دائمة الاتصال المادى الوثيق برعاياها. وأكبر مظهر لهذا الاتصال كان اشتراك هذه الآلهة فى إخراج شعب بعينه أو ملك بعينه. والعصور الطوطمية (The Totemic Ages)تمثل إخراج الشعب ؛ وفى عصور مصر القديمة أدلة كثيرة على انحدار الملك من العجل آبيس مثلاً.

وليس هنا مجال البحث فى تحديد علاقة الإنسان بالحيوان وإنما الذى نريد أن نظفر به هو أن نبين كيفية ظهور هذا الحيوان فى القصص الإنسانى. أما فى الأدب المصرى القديم فنجد فى

قصة الأخوين[1] القطيع الذى يحذر بيتو (Betou) من ألا يعود إلى الدار؛ لأن أخاه سيقتله. وكذلك يفعل التمساح فى قصة الأمير (The Doomed Prince). ويتخذ بيتو صورة العجل آبيس لينتقم لنفسه من زوجه، وهو يحدثها فى صورة العجل معلناً إليها عزمه على الانتقام.

إذًا فقد ظهرت فى هذه القصة وحدها من الأدب المصرى القديم خاصتان من أهم خواص القصص عن الحيوان وهى أن الحيوان يحدث الإنسان فيفهم عنه وأن الإنسان يمكن أن يتخذ صورة الحيوان لأداء غرض من أغراضه. فإذا أضفنا أن عقيدة التناسخ التى توجد فى الهند من قديم الزمن وجدت أيضاً فى مصر، عرفنا أهم عنصر عمل فى إيجاد قصص على ألسنة الحيوان منذ قديم الزمان. ذلك أن التناسخ يرى أن الروح الإنسانى، وهو الذى تعنى به البشرية، وتعتقد أن كل ما خلق قد خلق من أجله، يمكن أن يسكن جسم حيوان وإذًا فهو يتصرف تصرفه؛ ولكنه فى الوقت نفسه روح إنسانى فهو إذًا يتكلم ويفكر وفى تصرفاته حياة يلذ للإنسان أن يعرفها وأن يعرف عنها، فيأتى القصص ويشبع، كما أشبع من قدم، حب الاستطلاع هذا والخيال معه.

وكانت الأساطير الدينية قصصاً ولاشك، وفى هذا القصص لعب الحيوان دوراً مهمًا فى تفسير غامض ما خفى على الإنسان

---

(١) هى القصة التى هلل الأستاذ روجيه M. de Rougé فى منتصف القرن التاسع عشر لاكتشاف شبهها بمقدمة الليالى مع أن التشابه أعم من أن يسمى هكذا :
Revue Archéologique 1852 t VII p. 30 spp- (Euvres Diverses) t II pp. 303 _ 319.

من هذا الكون. وساعد الحيوان فى تنظيم فكرة العالم الآخر الذى آمن به الإنسان منذ أقدم العصور _ الليل والنهار من يصرفهما والإنسان إذا مات أين يذهب؟ وغير هذا مما شغل ذهن الإنسان. ثم إنه رأى أمامه صوراً من الحيوان قد فاقته فى القوة أحياناً كثيرة وصدر عنها النفع والضر الذى لم يستطع تفسيره. وكان لابد له من أن يفسر. فتصور وتخيل وخرج خياله أساطير هى قصص فى الواقع لا تمتاز بأكثر من أنها كانت يؤمن بها، وكانت جزءاً من الدين. وفى الجزء الخاص برحلة بلوقيا وراء البحار السبعة فى الليالى نجد صدى لهذا كثيراً. ففى أساطير المصريين القدماء نجد أن الأسد (Aker) يحرس ممر الشمس؛ أو أن (Sef, Dua) وهما الأمس والغد يحرسان الشمس ويصرفانها. وفى رحلات بلوقيا نجده يقف عند الملك الذى وكل إليه تصريف الليل والنهار، ويقف عند الأسد والثور اللذين يحرسان مجمع البحرين ولا يفتحانه إلا بأمر جبريل عليه السلام.

وفى الأدب المصرى القديم، فى بردى محفوظ فى المتحف البريطانى يرجع تاريخه إلى سنة ١٢٠٠ قبل الميلاد، قصة الأسد والفأر. وهى، كما يدل عنوانها، القصة المشهورة فى الموعظة التى تبين أن لكل مخلوق فضلاً فى خلقته على تلك الصورة وأن الحال قد تدعو إلى ما يتقن الضعيف فلا تنفع قوة القوى.

ولكن الوطن الذى ازدهرت فيه قصص الموعظة على لسان الحيوان حقاً هو الهند. فمنذ عبد "بوذا"، ومنذ وجد كتاب ينظم عبادته ويدعو إلى الخلق الكريم باسمه، وجدت مجموعات من القصص الحيوانى الذى يعظ ويعلم. وميل الهند كشعب إلى التعليم

والحكمة والعظة ميل معروف بشدته ووفرته ولعل فى مجموعة (Buddhis Yatakas) و (Buddhas Pathos Virtue) الأدلة الوافية على كثرة هذا القصص الحيوانى الوعظى فى تعاليم بوذا.

كذلك انتشرت فى الهند مجاميع من هذه القصص يرجع تاريخها إلى زمن قديم غير محدود مثل مجموعة الـ (Panthatantra) ومعناها السنسكريتى الكتب الخمسة ومجموعة الـ (Couka Saptati) أى قصص الببغاء السبعين.

وأما الأمة اليونانية فقد عرفت منذ القرن السادس قبل الميلاد شخصية باسم إيزوب (Esop) يذكره بلوتارك وأرسطاطاليس ويشير إليه أفلاطون على أنه كان معلم أخلاق. وفى مسرحيات أرستوفان إشارات إليه تدل على وجوده وعلى أنه كان يرشد الناس إلى الخلق الكريم. وتنسب إلى هذا الشخص طائفة من القصص الحيوانى التى غذت قصص أوروبا فى هذا الفرع منذ القرون الوسطى إلى اليوم. ولقد أخرج (Phaedrus و Babrius). كثيراً من هذا القصص شعراً فى المجموعتين المنسوبتين إليهما؛ الأول باليونانية والثانى باللاتينية وكلاهما جاء بعد إيزوب بثمانية قرون أو عشرة.

عرف إذًا القصص الحيوانى منذ زمن قديم فى مصر والهند واليونان. وأما أى البلاد كانت أسبق إلى هذا القصص فهذا أمر عسير بالتحديد، وأعسر منه تحديداً أيهما أخذ عن الآخر، وأما الأعسر فهو بيان كيفية هذا الأخذ. ولكن الذى لاشك فيه أن موضوع قصص الحيوان من المواضيع التى تخترع مراراً فى كل بيئة وفى كل زمان إذا توافرت للإنسان ظروف معينة. والذى يعنينا هو أن نذكر أن ظهور الحيوان فى الأساطير كان أمرًا عاديًا لتفسير

غوامض الكون ومتى دخل عنصر فى الأساطير فهو قد دخل القصص؛ ولكنه يصبح قصصاً فى طور أرقى من طور الأساطير عندما يقال للتسلية والخيال لا للإيمان والاعتقاد، وإن ظُن أنه قد حدث فعلاً فحدوثه ليس عقيدة دينية وليس أمراً له احترام الدين وجلاله.

وقد يكون طريفاً أن نتتبع تاريخ هذا النوع القصصى، على مرّ العصور، ولكن الذى لاشك فيه أنه بظهور الديانات السماوية قد أخذ هذا النوع يحيا حياة جديدة حاملاً بقايا ما علق به من آثار القصص والأساطير. والتفت حول حوادث الديانات الجديدة فصانته وحفظته بل قل أحيته وردته إلى شىء من وقاره وجلاله. فحول حية موسى تجمع كثير مما كان يعتقد فى الحيات ولكن مما كان يقص عنها أيضاً. وحول فهم سيدنا سليمان للغة الحيوان التف كثير من القصص الحيوانى، الذى يدور حول مظاهر الاتصال والمعاملة بين الإنسان والحيوان ومظاهر ما للحيوان من دور فى الخليقة دينيًا.

كذلك نلاحظ أن هذا القصص قد انحرف فى طور من أطواره عن المواعظ الخلقية أو التسلية، التى تصور المجهول الغامض فاتخذ لذلك مظهرين. أما الأول فهو اتخاذه وسيلة إلى قول ما لا يمكن أن يقال خشية بأس أو خوف سطوة، فيُنتقد الملوك مثلاً والملك أسد والناقد ابن آوى كما نجد في كتاب كليلة ودمنة. والمظهر الثانى أنه أصبح يتخذ وسيلة لقص القصة دون أى غرض. فأصبح الحيوان فى القصة مقصوداً لذاته كما نجد فى القصة، التى شاعت فى القرون الوسطى فى كل لغة أوروبية تقريباً، والتى انتهى بها الأمر إلى أن نظمها شاعر الألمان جوتيه (Goethe) وتبلغ أبياتها فى

الترجمة الإنجليزية نحواً من ثلاثين ألف بيت وعنوانها (Reynard the Fox).

وشغل التفكير فى خواص الإنسان والحيوان أذهان العلماء فى القرون الوسطى والعصور الحديثة وقد اتخذ، فى العربية على الأقل، صورة حوار بين الإنسان والحيوان يبين كل منهما مزاياه. وعندنا رسالة طريفة من رسائل "إخوان الصفا" تمثل هذا الحوار وقد تفنن فيه الكاتب فجعل الموضوع كله أشبه ما يكون بقصة. فهذا "بيراست" ملك الجان الحكيم الملقب أحياناً "بشاه مردان" يعقد محكمة ليحاكم الإنسان؛ لأن الحيوان شكا من جوره وتسخيره إياه لمنفعته. وهؤلاء نصحاء الملك يأمرونه بالتريث وتوسيع نطاق الدفاع حتى يسمع لكل قوله. وهذا الحيوان يضطرب فى الموضوع ويحار أى المندوبين يرسل، وهذا له تلك الصفات وهذه المميزات وذاك له غيرها. وتتعدد المواقف عند اختيار المندوبين فيشرح كل حيوان صفاته، وكان هذا غرضاً أساسياً فى الرسالة، وهو ما يختصر عليه الجزء الأول منها. ولكن المحاكمة فى حد ذاتها أصبحت مهمة، فإذا أقوال تسمع وحجج تبسط ولسنا نعرف عن هذا الذى يبدأ كلام الإنس أكثر من أنه أحد أولاد بنى العباس. فإذا عقدت المحكمة مثلت فيها أنواع الحيوان وأنواع الإنسان من مختلف الديانات ومختلف الأوطان. وهكذا تستمر المحاكمة، ولبيراست حاشية من القضاة والفلاسفة، حتى يصدر الحكم أخيراً فى مصلحة الإنسان.

هذه الرسالة تحتاج إلى دراسة مفصلة خاصة من الناحية القصصية وحدها، وكل ما أردناه. بالإشارة الموجزة إليها، هو التنويه بهذا الشبه القوى بين موضوعها وموضوع المجموعة الأولى التى تتعلق بقصص الطيور فى مبدأ الجزء الثانى من الليالى. فهذه

الطيور كانت تشكو جور الإنسان وتحاول الفرار منه فلم تفلح؛ ؛ وهذه الحيوانات جاءت بيراست تشكو جور الإنسان أيضاً. ولئن كانت هذه الحيوانات فى شكايتها لبيراست وفى بيان صلاحيتها لأن تكون مندوبة للدفاع قد حرصت على تبيان صفاتها فكلامها لم يخل من وصف لما تجد من العذاب على يد الإنسان وخاصة فى الجزء الأول من هذه الرسالة، وكذلك مجموعة الليالى؛ فلئن حرصت البطة والطاووس وغيرهما على الفرار من بنى آدم فإن ذلك لم يجعل كلامها يخلو من شكايات مختلفة من جور الإنس، فيها على قلتها شبه قوى بما يستجير منه الحيوان أمام بيراست.

فإذا أردنا المصادر القريبة لهذا النوع من القصص فى الليالى فإن أهمها:

أولاً : الهند. لقصص الموعظة. وسنبين قلق هذا القصص فى الليالى وكيف أنه يكون عادة استطراداً لقصة واضح فيها الأثر الهندى. وقد يكون بعض هذا مما قد وصل مشوهاً من آثار المصريين واليونان فى هذا الباب.

ثانياً: كتب التفاسير الإسلامية حول الكلام عن سليمان وتسبيح الحيوان لخالق السموات والأرض، وعند إيراد ما قد علق فى أذهان العامة من أساطير دينية حول غوامض الكون والسحر مما لا نستطيع تحديده. وهذا النوع هو الذى نجد له فى قصة بلوقيا مثلاً قوياً. وكذلك الجزء الخاص بتسبيح الطيور والحيوان فى مبدأ الجزء الثانى من الليالى؛ وفى كل ما انتشر فى الكتاب حول سحر الإنسان إلى حيوان واختلاط الفواصل بين الإنسان والحيوان فى الصور والمعاملات.

ثالثاً : كتب عربية كتبت عن الحيوان وقد استمدت شيئاً من أجزائها من أصول قديمة أهمها هندى أو أصول خرافية حول الدين. كما نجد فى كتاب الحيوان للدميرى؛ إذ يذكر عند الكلام عن الأسد قصة نجدها هى بعينها منقولة كما هى فى صورة خبر من الأخبار المروية فى أواخر الجزء الثانى، التى تنسب لأبى نواس صاحب الخبر الأول منها، وهى مكررة فى القصة التى عنوانها قصة تتضمن مكر النساء.

من هذه الكتب ما كان ذا صبغة علمية شيئاً ما ككتاب الحيوان للجاحظ؛ ومنها ما أمعن فى هذه الناحية العلمية إلى أبعد من هذا فكان كرسالة الحيوان فى كتاب إخوان الصفا التى أشرنا إليها. ومنها ما كان ككتاب الإمتاع والمؤانسة خص فصلاً منه للحيوان فتحدث فيه عن الحيوان فى أسلوب أقرب ما يكون إلى العلم ولكنه يعلم عن الحيوان أشياء تلذ الشعب، وتهم الشعب والعلماء على السواء.

٢

أول ما يصادفنا من قصص الحيوان فى ألف ليلة وليلة قصة فى المقدمة قالها الوزير لابنته شهرزاد يثنيها عن الاندفاع فى أن تتطوع ضحية للملك شهريار لتنقذ بنات جنسها من شره. قال أبوها: " أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع" ثم يمضى يقص عليها كيف أراد الحمار أن ينقذ الثور من شقائه فيما يلقاه من تعب الحرث فإذا تلك المحاولة تجر عليه هو هذا الشقاء. وموضوع الشخص الذى يدبر حيلة لإنقاذ غيره فتكون النتيجة أن يدفع هو ثمن هذه الحيلة، موضوع شائع فى الآداب

الشعبية. وهو من المواضيع التى تفنن العامة كثيراً إذ أنه يمتاز بأهم خصائص القصة وهو فجاءة الحادثة. فآخر ما ينتظر من مدبر الحيل أن يقع هو فيما أراد أن يخلص غيره منه. ولكننا لا نتعرض للكلام عن هذه القصة من حيث إنها قصة، ولكن من حيث إنها خير ما يمثل موضوع الحيوان فى ألف ليلة. فهى أطول قصة من قصص الحيوان فى هذا الكتاب وأزخرها بالمادة والحوادث. وهى القصة الوحيدة الكاملة بينما غيرها مجرد خبر يروى أو نادرة تقص. ولقد ساقها القاص لبيان غرض، ولكن القصة تسير وتصبح هى الغاية فإذا بها تطول حتى بعد تبيان هذا الغرض. لقد لقى الحمار شرًا من جراء ما دبر من حيلة. هنا كان يجب أن تقف القصة إذ أن ينتهى الغرض منها. ولكن القاص يريد أن يستمر. وإذا أول خطوة فى هذا الاستمرار، ما يثبت أن الغرض الأصلى قد تنوسى. هى أن الحمار استطاع بحيلة أخرى أن ينجو من هذا الشر الذى أوقعته فيه حيلته الأولى. وإذًا فشهرزاد لا يضرها أن يحصل لها ما حصل للحمار، وإذًا فأبوها ليس مخقاً فيما يثنيها عنه. ولا يقف القاص عند هذا الحد. إن فى هذه القصة عنصرًا مهمًا كثيراً ما يوجد فى قصص الحيوان وهو الإنسان، ولكنه إلى هذا الموقف من القصة لم يكن قد لعب دوراً مهمًا أكثر من أنه سمع كلام الثور والحمار وفهم عنهما، كما كان سيدنا سليمان يفهم لغة الحيوان، هذه الشخصية الجديدة فى القصة، شخصية صاحب الزرع، وتلك الفكرة الدينية التى تنوسيت أول الأمر ولكنها أصبحت مهمة فى هذا الجزء من أجزاء القصة، دفعت القاص إلى أن يستمر، وإذا هذا الرجل يضحك وإذا زوجه تسأله عن سبب ضحكه وإذا هو يأبى أن يصرح

بالأمر[1]. وهنا يدخل أثر المعتقدات التى حامت حول سيدنا سليمان فيما وهبه الله من علم. فالله لا يهب العلم إلا لمن ائتمنهم وقد ائتمن من أفهمهم لغة الحيوان ألا يبوحوا بسر ما يفهمون؛ حتى تظل حدود ما بين الإنسان والحيوان مصونة فى هذا الميدان. هنا تنعقد القصة من جديد، وهنا يظهر عنصران جديدان الديك والكلب يألمان لما سيصيب سيدهما. وكما كان عالم الحيوان، فى الدين وما حوله؛ مؤتمراً بأمر سيدنا سليمان، وكانت الصلة بينهما صلة حب و عمل على خيره، فكذلك نجده كثيراً فى ألف ليلة وليلة، وكذلك نجده فى هذه القصة. فقال الديك ما كان سبباً فى نجاة سيده. كل ما فى الأمر أن الحيوان هنا لا يحدث سيده رأساً؛ فهبة المولى لم تتعد الفهم، يفهم الحيوان عن الإنسان، ويفهم الإنسان عن الحيوان دون صلة مباشرة أو حديث مباشر.

هذه القصة تمثل لنا خصائص نوع من قصص الحيوان كما أظهرنا ذلك فيما قبل، فلنعرض إلى سائر ما نجد فى الليالى من قصص حول الحيوان. تلى تلك القصة عدا هذا القليل المختصر جداً المنبث فى ثنايا الجزء الأول فى بعض القصص ـ كقصة الملك يونان والحكيم رويان ـ مجموعة، هى أزخر ما نجد فى هذا الباب، تتعلق بقصص الطيور ثم بقصة الثعلب مع الذئب وابن آوى، فى أول الجزء الثانى.

هذه المجموعة غير منظمة، لم تخدم ولم يكلف الجامع نفسه مشقة إخراجها أو عرضها فى صورة قصصية حقة. كل ما فى

---

(١) هذا الجزء من القصة شائع كقصة قائمة بذاتها فى آداب شعبية حديثة، نجده فى الصرب مثلاً قصة عنوانها لغة الحيوان.

الأمر أن اجتمعت لديه مجموعة من قصص يدور حول الحيوان، وأغلب الظن أنها كانت فى مخيلته ولم تكن فى كتاب، أو أن الحال كانت كذلك فى الجزء الأكبر منها على الأقل. والواضح أن القصص لم تكن مستقيمة مرتبة فى مخيلته فقد لازم الاضطراب أجزاء كثيرة من قصصها كما لازم المجموعة كلها. تمتاز تلك المجموعة بأنها تمثل نوعين من أنواع قصص الحيوان، وإن كانت لا تمثلهما فى نظام خاص، أو اتباعاً لفكرة عامة أو تصور شامل للموضوع؛ فهى تمثل موضوعاً ثم تمثل الآخر ثم تعود فتمثل الأول من جديد وهكذا..

أول هذه المجموعة قصة عن الطاووس والطاووسة وسائر ما صادفا وصادف غيرهما من الحيوان، الذى كان هائماً فى الأرض هارباً من ظلم أبناء آدم، قد ريع بعضه برؤيا تنذر بالشر وقد صادف الآخر من حذرّه من اقتراب الشقاء. وتسير القصة سيراً كل هم القاص فيه أن يتفنن فى سرد الحوادث، التى تدل على هذا الخوف، والتى تدل على مختلف ما اتبع من وسائل لاتقاء هذا الشر المستطير؛ حتى أن نجاراً إنسيًا يدخل فى الموضوع قليلاً؛ لأن الفهد أوصاه أن يعمل له صندوقاً يتقى به شر الإنسان؛ فإذا هذا النجار يهلك حيواناً فيضيف صنيعه ذعراً إلى ذعرها. وإذا هذه الحيوانات تجتمع آخر الأمر فى جزيرة نائية وقد جاءها الإنسان الذى تخاف فيفر منه البعض، ولكن الإنسان يصيد البطة لأنها "مخبلة". كما يقول القاص. فإذا حزن الطاووس عليها وبكى قالت الطاووسة هذا من تركها التسبيح. هنا تنحو القصة منحى جديداً، وكأنما هذه الجملة قد قرعت جرساً معيناً فى ذهن القاص ونبهته إلى هذه

الوفرة الزاخرة من الكلام الذى يوجد حول تسبيح الحيوان كأثر مباشر للآية الكريمة : (ألَمْ تَرَ أنَّ الله يُسَبِّحُ لَهَ مَنْ فى السموات والأرضِ والطيرُ صافَّاتٍ كلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلاتهُ وتَسْبيحَه واللهُ عليمٌ بِما يفْعلون)[1] وما حولها فى كتب التفاسير وبعض كتب الحيوان. فيعرض القاص كلاماً كثيراً حول ما يقوله بعض الحيوان والطير خاصة فى هذا التسبيح؛ وحول ما أصاب بعضه من تركه التسبيح. ويقود الموضوع القاص إلى الكلام عن عابد وحمامة، ويختم هذا الجزء بما يلقاه طير لأنه ترك التسبيح.

أما الجزء الثانى من هذه المجموعة فهو يمثل النوع الأهم من قصص الحيوان، وهو القصص الذى يلعب فيه دور المعلم أو الواعظ بما يأتيه من فعل أو قول. والنزعة التعليمية قوية فى الليالى. فقصص بأجمعها قصت لصب المعلومات صباً. والنزعة التعليمية الخلقية كذلك قوية فالأمثال كثيرة والمواعظ لا نهاية لها أحياناً، كما نجد فى مقدمة قصة على شار وزمرد وكما نجد فى القصص التى يظهر أصلها الهندى، أو القصص التى يظهر أنها تقليد لقصص معينة من الكتاب عندما يفلس القاص فلا يجد ما يطيل به قصته. والكتاب نفسه كتب ليكون عبرة لمن اعتبر. تبدأ هذه المجموعة بأن ثعلباً احتال على ذئب حتى أوقعه فى حفرة فصار الذئب يتذلل له كى يخلصه، فيبدأ الثعلب يقص قصة تبرهن على ما يرى من وجوب إبقاء الذئب فى الحفرة. ثم يستمر الأمر بينهما حواراً طويلاً كله حكم ومواعظ وينتهى الأمر، بعد أن خان الذئب الثعلب فيما أراد له

---

(١) سورة النور آية٤١ أو ما شاكلها من الآيات الكريمة .

من خلاص، بأن يدل الثعلب أصحاب الكرم على الذئب فيقتلوه. وبالطريقة البسيطة، التى تلصق بها القصص عادة فى ألف ليلة وليلة من قول القاص " ومما يحكى أن كذا .. " تلصق بهذه القصة نحو ست قصص عن الحيوان كلها فى الموعظة، من النوع الشائع المعروف من قصص كليلة ودمنة. وبعض هذه القصص قد أحكم وصلها أو قد مهد لها بعض التمهيد كأن يقال لئلا يصيبك ما أصاب كذا، وبعضها لا يوصل بأكثر "ومما يحكى" أو "وكان فى زمنه عصفور فعل كذا وكذا.." .

قصة صاحب الزرع وهذه المجموعة بجزأيها هى كل ما ألف ليلة وليلة من قصص الحيوان القائم بذاته. ولكن قصص الحيوان والقصص المقول منه للموعظة خاصة مبثوث فى الكتاب وإن كان فى قلة بسائر المواضيع. ففى قصة الملك يونان والحكيم رويان قصة عن الباز، الذى أراد أن ينجى صاحبه فقتله لأنه لم يفهم ما أراد. وفى بعض الأخبار خبر عن هشام بن عبد الملك فيه مثل منظوم من قصة الباز والعصفور. وفى قصة الملك جليعاد، وقد اتخذها القاص إطاراً للقصص، نجد مجموعة من قصص الحيوان الوعظى مقولة على لسان المنجمين والوزراء وإحدى نساء الملك والملك الجديد. فهذا الملك يرى رؤيا فإذا المنجمون قد أتوا ليفسروا له رؤياه فيقص أحدهم قصة الفأر مع السنور. ولما كانت قصة جليعاد ليست مجرد إطار، وإنما هى قصة من نوع قصة الوزراء السبعة يسير فيها الموضوع الأصلى سيراً ما وتتعدد فيها الحوادث التى تضيف إلى موضوعها، فإن المواقف التى تطلب فيها الموعظة فتساق، تتعدد وتكثر. فرؤيا الملك جليعاد التى يتنبأ فيها بأنه سيرزق طفلاً فرصة

لوعظ المنجمين، وميلاد وردخان موقف للمواعظ، وامتحان الوزير شماس لوردخان بعد أن أتم علومه مجال طويل للوعظ والحكمة واتباع الملك الجديد مشورة إحدى نسائه ومحاولة الوزير أن يثنيه عنها مجال جديد للوعظ ولقصص الحيوان؛ وهكذا تتفتح المناسبات كلما سارت القصة الأصلية، فإذا طائفة كبيرة من المواعظ والحكم والأمثال منها ما يقال سرداً ومنها ما يقال فى صورة قصص الحيوان. ولما كان الموقف كله موقف وعظ وإرشاد فإن هذا القصص كله من نوع قصة الذئب مع الثعلب، أو من نوع قصة الباز مع الملك، فى الأولى حيوانات فى تصرفها، أو قولها بينها وبين ما يشابهها، مواعظ، وفى الثانية حيوان مع إنسان فيما يقع بينهما من قول أو فعل حكمة وعبرة. وقد يسوء هذا النوع فتصبح القصة نفسها ضعيفة الوجود، ويصبح الحيوان فيها لا يقول إلا عظات تليها عظات كما نجد فى قصة السنور والفأر.

ونوع آخر من قصص الحيوان يتمثل فى قصة حاسب كريم الدين أو قصة بلوقيا المتداخلة فيها. هنا نجد الحيوان يلعب دوره الأول الذى لعبه فى الأساطير والديانات القديمة، فهو وسيلة لتفسير كثير من غامض الآخرة وأسرار الدنيا. فهذه الحية التى فى جوفها جهنم، وهذا الحوت الذى يحمل الأرضين السبع طباقاً، وهذا الأسد والثور اللذان يحرسان مجمع البحرين، وهكذا.

وفى قصة جانشاه المتداخلة فى قصة حاسب كريم الدين نرى فى رحلة جانشاه فوق الجبل، الذى أصعده إليه الطير عوالم كثيرة، منها عالم الطير الذى وكل سيدنا سليمان نصراً الشيخ بأمره، وعالم الوحوش الذى يحكمه شاه بردى بأمر سيدنا سليمان أيضاً، ثم عالم القرود وعالم النمل وما يقع فى جيشيهما من قتال. وفى

ثنايا ألف ليلة وليلة إشارات كثيرة إلى مثل هذه المعتقدات مبثوثة فى القصص وخاصة ما كان منها عن الدين أو عن السياحات العجيبة، كما نجد فى مدينة القرود التى تذكر أكثر من مرة فى رحلة السندباد، وفيما قلدت رحلة السندباد من رحلات..

٣

يلعب الحيوان دوره فى هذا القصص على أنه حيوان، ولكننا نجده يظهر فى هذا الكتاب فى صورة تختلف عن هذه. ليس من شك أنه فى بعض هذه القصص، وخاصة ما كان منها متصلاً بالموعظة يتصرف تصرف إنسان أحياناً، ويقول كالإنسان كثيراً. ولكنه فى هذه الصورة الأخرى يظهر إما على أنه إنسان فى الأصل قد تحول إلى حيوان، وإما على أنه جن فى الأصل قد تحول إلى حيوان أيضاً. وهو فى هذه الحال لا يعظ ولا يسلى، ولا يكون هو موضوع العناية من القارئ. كل ما فى الأمر أن شخصية من الشخصيات، سواء أكانت من الإنس أم من الجن، قد أرادت لها الظروف أن تغير صورتها ليعين ذلك على سير القصة، وليضيف إليها من عناصر الطرافة والفجاءة ما يزيد فى قيمتها الفنية.

والحيوان هنا يتصرف تصرف الحيوان، ولكنه قد يأتى أعمالاً تنم على إنسانيته؛ كما يفعل القرد فى قصة الصعلوك الثانى من مجموعة الحمال والثلاث بنات. وقد يظل مجرد حيوان، وهذا هو الأكثر كما نجد فى كثير من القصص كقصة الأختين أو الأخوين المسحورين كلبين لخيانتهما _ هذا الموضوع الذى يتكرر فى صور مختلفة كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الخاص بتأليف الكتاب.

أما إذا كان الحيوان جناً فهو كذلك قد يتصرف تصرف الحيوان، كما تلدغ العقرب فى كثير من القصص؛ إذ أن صورة العقرب أكثر صور الحيوان التى تتقمصها الجن. وكما تطير شمسه فى قصة جانشاه، التى هى عبارة عن تقليد لقصة حسن البصرى. وقد يتصرف الحيوان كالجن فيرشد وينصح حتى يصل بالإنسان إلى ما أراده له القاص من خير أو شر. وتحول الإنس أو الجن إلى حيوان أمر سهل ميسور، هو فى الجن يستمد سهولته من القوة الخارقة التى تعلو فوق الأمور العادية، وهو فى الإنس أمر يتحايل عليه بألوان من السحر والتعاويذ هى الصلة بين الإنسان وبين ما لا يستطيع أو ما لا يعرف.

والإنسان أو الجن لا يتقيد بأن يتخذ صورة معينة من صور الحيوان، وإن كثرت صور القرد والحية، وإنما الإنسان قد يكون دبّاً أو طائراً أو كلباً أو غزالاً، والجن قد يكون أسداً وهكذا. أما الجن فيتحول إلى صورة الحيوان بإرادته ولوفاء أغراضه، وأما الإنس فإن ذلك لا يكون له إلا إذا كان ذا مقدرة سحرية. ونجد صورة لهذا التحول المتتابع فيما وصف لنا من قتال بين العفريت وبين بنت الملك فى قصة الصعلوك الثانى، فكلما اتخذ صورة حيوان اتخذت هى صورة الحيوان، الذى يفترس الحيوان الذى أصبح هو على صورته. ولكن قد يسحر الإنسان إنساناً آخر حيواناً انتقاماً منه، وهذا كثير فى الليالى، فيقيد من أريد الانتقام منه بصورة حيوانية حتى يراد له فى القصة أن يتحلل من قيود هذه الصورة.

والعجيب أن الحيوان الجن يعرف أنه من الجن، كما يعرف الحيوان الإنس أنه من الإنس. وكما تحترم الحدود بينهما فى صورتهما الأصلية فكذلك تحترم فيما اتخذوه لأنفسهم من صورة

جديدة. حتى الحيوان فى مملكة الجن يعرف أنه حيوان فى مملكة أخرى وينفر هو أيضاً كأهل مملكته من الإنس كما ينفر الفرس من بلوقيا، وتضطر الجن إلى إثقال هذا الفرس الذى يحمله بجملين مذبوحين حتى لا يرمى به من فوق ظهره.

والفواصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان لم تكن محترمة كل الاحترام، فلقد كانت العلاقة بين الإنسان والحيوان من قديم الأزمان مصدر خيال كثير فى أذهان الشعب. فالإنسان كالحيوان فى الكثير المهم وهو بعد يختلف عنه فى الكثير المهم أيضاً، ولئن سهل تحديد هذه الفوارق فى الواقع وفى العلم فإن الخيال ميدانه طلق تختلط فيه الصور وتتوالد كما تشاء دون قيد حتى ليصعب إيجاد الفواصل أحياناً. هذه ملكات الحيات فى قصة حاسب كريم الدين ووجهها وجه إنسان وجسمها جسم حية. وهذه حيوانات كثيرة، مما يراها السندباد فى رحلاته ومما يراها بلوقيا وسيف الملوك وغيرهم من أبطال القصص فى أسفارهم البعيدة ومهامهم التى يضيعون فيها، كلها تتبادل أجزاؤها الصفات التى يمتاز بها الإنسان أو الحيوان؛ فالحصان يطير كما نجد فى قصة الصعلوك الثالث. وقد يكون هذا الحصان من الأبنوس ،ولكنه يطير كما نجد فى قصة الملك والحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس. وامتد الخيال إلى عالم النبات، ففى جزيرة واق الواق شجر ثماره بنات محلولات الشعور، وفى جزيرة يصادفها بلوقيا ثمار كالإنسان تضحك.

هذا فيما يتعلق بالصفات؛ وأما فيما يتعلق بالعلاقة بينهما فكل المعاملات جائزة بين الحيوان والإنسان إلى أبعد مدى إساءة وإحساناً. وكثيراً ما نجد حيواناً بعينه فى خدمة الإنسان يرشده إذا

ضل ويعرفه ما يجهل، بل قد يعطف عليه فى حبه وهو القوى المفترس، كما نجد الأسد فى قصة أنس الوجود والورد فى الأكمام. وكثيراً ما يكون هذا الحيوان فى الواقع جنّا. والمنظر الذى تقتتل فيه حيّتان سوداء وبيضاء، فيقتل الإنسان السوداء؛ لأنها باغية على البيضاء فتحفظ له البيضاء الجميل وتظل فى خدمة أغراضه إلى آخر القصة، كثير متعدد كما نجد فى قصص كثيرة كقصة أبى محمد الكسلان. وقد يخون الحيوان الإنسان، لأنه جن أراد منفعته هو فى تنكره صورة بعينها، فيستخدم الإنسان لغرضه كما نجد فى نفس هذه القصة فى جزئها الأول. بل أكثر من هذا نجد معاملات خاصة بالنوع وتوالده تتبادل بين الإنس والحيوان كما نجد فى قصة وردان الجزار والقصة التى تليها. ولعل هذه بقايا من ذكريات علاقات الآلهة، التى صُورت حيوانات، بالإنسان فى الميثالوجيا القديمة أنزلها القاص المفحش إلى هذا الإسفاف والفحش. وكما اختلطت هذه الفواصل بين الحيوان والإنسان فقد اختلطت بين الحيوان والطير؛ ورحلات السندباد، لأنها الأشهر، تمثل لنا من أنواع هذه العجائب الشىء الكثير.

ولما كانت الأرض تنقسم إلى يابس وماء ولما كانت حيوانات البحر تختلف عن حيوانات الأرض فإن الخيال لم يرض بهذه الاختلافات وتلك الفواصل التى حددها الواقع. وكما تصور قصة عبد الله البحرى وعبد الله البرى هذا الاختلاط الخيالى بين إنسان الأرض وإنسان البحر أبدع تصوير فكذلك نجد صدى رفيعاً لهذه الفكرة عند الحيوان. ففى رحلة بلوقيا يصادف جزيرة تخرج حيوانات بحرها لتلاقى حيوانات برّها فلا تنفصل إلا لنور الصباح.

ويلعب الحيوان أحياناً فى فن القصص فى ألف ليلة وليلة دوراً مهمًا فيكون أداة قوية لإطالة القصة، كما نجد فى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان؛ إذ يخطف طير الفص من يد قمر الزمان ويطير فيتبعه حتى يضيع فى الصحراء، وبذلك ينفصل الحبيبان من جديد بعد أن كانا قد التقيا، وكادت القصة أن تنتهى أو هى انتهت فعلاً. وكذلك فى قصة جانشاه إذ يلوح له الغزال الذى يتبعه فيفصله ذلك عن ملك أبيه ويكون سبباً فى كل ما يلقاه جانشاه طوال القصة. بل إن اتخاذ صفة الحيوان تلعب نفس الدور كما نجد فى قصة حسن البصرى من اتخاذ البطلة لباس الريش لتطير به فتتعقد القصة وبذلك تطول.

أما الحيوان، كما يظهر فى الحياة العادية، فهذا أمر لا يحتاج إلى كثير قول فهو يظهر فى القصص وإن كان ظهوره قليلاً جداً؛ وأكثر ما يكون فرساً ممتازاً، أو فيلاً فى قصص الحروب، أو بغلة يركبها الحاكم أو الخليفة.

ولكن بعض هذا الحيوان، وفى صورته العادية، قد يلعب دوراً مهمًا فى الكشف عن كيد المرأة، بهذه الصورة الشعبية المستحبة المعروفة التى صاحبت هذا الحيوان فى قصص وطنه الأصلى قصص الهند، مثل الببغاء أو الدرة. فهذا الطير لاستطاعته أن ينقل أصوات الإنسان ينقل حديثه فى غير فهم له، فيكون ذلك كشفاً لفعال هذه المرأة الكائدة، التى أحبت غير زوجها ولم تكن تقدر أن الدرة ستنقل للزوج شيئاً مما سمعت فى غيابه. وفى القصة الثانية من قصص الوزير الأول فى "قصة تتضمن مكر النساء" نرى دور هذه الدرة فى كشفها عن كيد المرأة. ولكن المرأة تتغلب حتى على

هذا البرهان القوى على خيانتها بحيلة تحتالها على الدرة فيصدق الزوج أن أخبار هذا الطير كاذبة وإن دل كل شىء على صدقها أول الأمر.

٤

هذه صورة مما نجد من قصص الحيوان فى الليالى نقسمها قسمين: الأول القسم الذى يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم، والقسم الثانى الحيوان فيه إما مجرد رمز كما نجد فى الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتقمصها شخصية القصة. أول ما يمتاز به القسم الأول الذى يمثل النوع الكامل من هذه القصص، وأكثره فى الموعظة الخلقية، إنه قصير وإنه وإن كان كاملاً كقصة فإنه غير مقصود لذاته. فهو ما عدا قصة الحمار والثور والمجموعة المتتالية فى أول الجزء الثانى متداخل عرضاً وسط القصص الأخرى. وهو لذلك قد اختصر فى عرضه فلا تفنن ولا إطالة إلا إذا أردنا كثرة سرد للحكم كما فى قصة السنور والفأر فى قصة جليعاد. بل إن العرض ساذج بسيط، قال الذئب للثعلب فقال له، ففعل وفعل، مجرد سرد للحوادث وأقوال تتوالى فى سرعة وتلاحق، فالوقائع ليست تهم والأعمال فى حد ذاتها ليست تهم إلا بمقدار ما تبين الموعظة وإلا بمقدار ما تبرهن على صحة القول الحكيم. والنهاية هى الغرض أولاً وأخيرًا.

وقصص الحيوان للموعظة كله من هذا النوع. ففى الأدب العربى نجد كتاب كليلة ودمنة خير مثل. وفى الأدب الإنجليزى نجد قصص لسنج. وفى الأدب الفرنسى نجد قصص لافونتين (La Fontaine)

خير مثل على هذا القصر والإيجاز. وقصص الحيوان هذا أنواع، منه ما يتصرف فيه الحيوان على أنه حيوان محتفظ بالصفات الأساسية التى عرفت عنه فالوداعة للحمام والدهاء للحية والبطش للأسد وهكذا. ومنه ما يكون فيه الحيوان مجرد صورة لقول الأقوال وفعل الأفعال المراد الاتعاظ بها. والنوعان ممثلان فى ألف ليلة وليلة. فالنوع الأول وهو الأكثر ممثل فى قصة الثعلب والذئب والنوع الثانى ممثل فى قصة الحمار والثور. وعندما يدخل الإنسان عنصراً فى هذا القصص نجد القصة تتخذ شكلاً جديداً فهى تطول. وفى ألف ليلة وليلة نجد أن غرض الموعظة قد يتناسى بدخول الإنسان وتصبح القصة مهمة من حيث إنها قصة، كما وجدنا ذلك فى قصة الحمار والثور مع صاحب الزرع. وأما إذا استعمل الحيوان رمزاً أو مجرد صورة تتقمصها الشخصية لأداء أغراضها فإن صفات هذا الحيوان المشهورة هى التى تعين على الرمز، فالحمام للتسبيح والثور ليحمل الأرض والحية لتكون فى جوفها النار.

يمتاز هذا القصص عن الحيوان كجزء من ألف ليلة وليلة بأنه قلق مضطرب؛ فهو دائماً جزء من قصة عامة، وهذه القصة غالباً هندية الأصل أو المنظر على الأقل. وإن ظهر كمجموعة كتلك التى نجدها فى أول الجزء الثانى فهو قد أقحم إقحاماً؛ فالملك يقول لشهرزاد فجأة، بعد قصة عمر النعمان، التى تستغرق خمس الليالى تقريباً، والتى لا ذكر للحيوان فيها إلا لأفراس القتال، "أشتهى أن تحكى لى شيئاً من حكايات الطيور". ولأول مرة ولعلها الوحيدة، فيما عدا تكرارها فى هذه المجموعة بنفس الصيغة أحياناً، يحدد

الجامع بذلك أن يقول إنها فى الكتاب بأمر شهريار. وفى هذا الجزء يظهر استحسان الملك الذى لا يكون بهذا الحد فى أى موضع من مواضع الليالى. وهنا فقط يصرح شهريار بأنه قد ندم على ما فرط منه، فيقول "لقد زهدتنى يا شهرزاد فى ملكى وندمتنى على ما فرط منى فى قتل النساء والبنات فهل عندك شىء من حديث الطيور"؟ يأتى هذا الكلام المفكك بعد حديث مهلهل عن عابد نفرت منه الوحوش قرب ماء فتركه لها وراح يقيم عند راع يتعبدان معاً. وكأنما قد أحس الجامع أن موضوع الطيور قد بعد، فقد كان ذلك كله استطراداً لمسألة التسبيح كما قلنا فى عرض هذه المجموعة، فإذا ما أراد أن يعود إلى ما كان فيه من حديث الطيور جاء بتلك الجملة الخطيرة على لسان شهريار ليطلب، بعد أن صلح حاله، شيئاً من حديث الطيور. وكذلك يفعل الجامع إذا أراد إدخال المجموعة الثانية الخاصة بالوحوش، فيقول شهريار أيضاً "لقد زدتنى بحكايتك مواعظ واعتباراً فهل عندك شىء من حكايات الوحوش؟ " وهكذا يتكرر ظهور شهريار متعظاً مستحسناً طالباً المزيد. والسؤال الذى يتردد هنا هو أنه إذا كانت شهرزاد قد وصلت إلى هذه النتيجة مع شهريار فى مبدأ الجزء الثانى، أو فى الليلة السابعة والسبعين بعد المائة، ففيم كان ما بقى من الألف ليلة وليلة. وشهريار الذى لا يكاد يقول شيئاً، يعين فى هذه المجموعة موضوع العظة فى إسهاب فيقول: "هل عندك حديث فى حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة والتخلص من الهلكة".

هذا فيما يتعلق بإقحامها فى الليالى. ولكن هذه المجموعة نفسها مضطربة فى سردها، حتى ليصل الاضطراب أحياناً إلى أن

يكاد القاص لا يقول شيئاً. انظر إلى قصة الصقر مع ضوارى الطير. صقر عنيد جبار فى شبابه لما شاخ كان يأتى مجمع الطير ليأكل من فضلاتها. ألست تحس أن هذه القصة ينقصها شىء وأن المراد منها لم يظهر فى سردها؟ ليس لها من الموعظة ما يبرر وقوفها على قدم وليس فيها من الأشخاص أو الحوادث ما يبرر هذا الخطف فى سردها. والمجموعة بعد فيها غير هذا من شواهد الاضطراب والقلق حتى ليشعر القارئ، كما أسلفت، بأن قاصها كان يستوحيها من ذاكرة غير واعية.

فإذا كانت هذه المجموعة قلقة قد حرص الجامع على إقحامها فظهر حرصه دليلاً على قلقها، وإذا كانت القصص الأخرى الخاصة بالحيوان كلها مقحمة داخل قصص أصله من الهند، أو المنظر فيه على الأقل فى الهند، حتى قصة الحمار والثور وصاحب الزرع على طولها ما هى إلا استطراد فى المقدمة الواضح أصلها الهندى، فمن أين جاء الليالى هذا الموضوع من القصص؟ لقد حاولنا فى مبدأ هذا الفصل أن نصور المصادر العامة، التى يمكن أن يكون قاص الليالى قد استقى منها مادته. ولكن البحث عن المصادر المباشرة المؤكدة أمر يحتاج إلى بحث كل قصة من هذه القصص على حدة والعثور على أقدم صورة لها، ثم محاولة تتبع خطوات انتقال هذه الصورة. وربما تطورها أيضاً، حتى وصولها إلى الكتاب. وليس فيما أسلفناه من كلام عن غموض حق تاريخ الكتاب، ومعالم ضائعة لا نملك فى أمرها شيئاً، كل ما يجعل هذا البحث شاقاً طويلاً يحتمل ألا يؤدى إلى شىء، ولكن شيوع هذا الموضوع فى أمم كثيرة واحتمال وجوده بالصورة نفسها عند أمم مختلفة فى وقت واحد أو أوقات

متقاربة أو متباعدة دون نقل عن الغير مما يضيف صعوبة لهذا البحث، بل إلى سهولة الخلط فيه مما يؤدى إلى نتائج يمكن إبطالها بسهولة. والذى يكفينا نحن، الذين لا نسرف كبعض المشتغلين بالفلكور فى تتبع الأصل أو محاولة العثور عليه، أن نعرف صورة هذا القصص فى الليالى، وأن نعرف له هذه المصادر العامة القريبة من سكان الدولة الإسلامية، وأن نذكر أن الأوطان التى ازدهر فيها هذا القصص، إن لم تكن قد أصبحت من الدولة الإسلامية نفسها، فقد كانت دائماً من السهل أن يصل سكان الدولة إليها ليأخذوا عنها ما لم يكونوا قد أخذوه من قديم شفاهة أو عن طريق كتب لا نعرف من أمرها إلى الآن شيئاً. ولعل كتب القصص الكثيرة المختلفة التى ترجمت أو ألفت وذاعت فى تاريخ المسلمين فى عصوره المختلفة كانت تمدنا بكثير فى هذا الميدان لو أن هذه الكتب لم تضع أو لو أن الذى بقى منها قد درس.

الفصل الخامس
الحياة الاجتماعية فى الليالى

١

حاول أكثر المستشرقين الذين تعرضوا للكلام عن الليالى أن يقسّموا قصتها إلى أقسام نبعت من مواطن جغرافية معينة. فقسم هندى فارسى عدوه الأصل الأول، ثم قسم بغدادى، وأخيراً قسم مصرى. هذا التقسيم جائز عند الكلام عن أصل القصص إلى حد بعيد، ولكن هل ظل هذا القصص الهندى الأصل مثلاً حافظاً لمزايا أصله فى الليالى؟ لو صح ذلك لانتظرنا أن نجد حياة اجتماعية هندية موصوفة وحياة بغدادية وحياة مصرية وهكذا. فهل هذا هو ما نجد فى الليالى؟

فلننظر إلى هذه المقدمة التى لا يشك مطلقاً فى أن أصلها هندى، للسبب البسيط وهو أن مثيلاتها وجدت فيما بقى لنا من الأدب الهندى القديم، أتحمل حقاً طابعاً خاصاً من حيث البيئة التى تصف؟ الأسماء هندية، والموضوع، خيانة المرأة، عالمى لا يمكن أن نحدد له موطناً لقدمه وشيوعه فى قصص الشعب فى أمم وقبائل

تختلف فى كل ما يمكن أن تختلف فيه الأمم والقبائل. وتستمر القصة التى لا تدل حوادثها على بيئة معينة حتى إذا جاءت فيها قصة الحمار والثور وصاحب الزرع عرضاً ظهر الأثر الإسلامى للبيئة الإسلامية فى هذا الكتاب كله واضحاً جلياً. هذا الرجل صاحب الزرع عندما يعزم على أن يبوح لزوجه بسر ما فهم من لغة الحيوان يتوضأ استعداداً للموت. والجزء الخاص بفهم الإنسان للغة الطير سواء أكان أصله الأول هندياً أو غير هندى متأثر ولاشك فى صورته التى ظهر بها فى الليالى بما قيل حول هذا الموضوع فى القرآن الكريم بل إنه متأثر بنفس ألفاظه.

وهكذا فى القصص الذى يحمل طابعاً فارسيًا. كله قد خضع للبيئة الإسلامية البغدادية أو المصرية. أما البيئة الهندية الخالصة أو البيئة الفارسية الخالصة فلا توجد فى الليالى. كل ما فيها من هذه البيئة هو ما قد دخل المدنية الإسلامية منذ عرف المسلمون بلاد الهند وفارس، وهو ما أدمج فى الحياة الإسلامية إدماجاً طبيعياً؛ تحرر فيه الجديد قليلاً حتى لاءم الأصل وأصبح جزءاً منه مصطبغاً بنفس لونه يصعب تمييزه. بل إنه ـ وهذا هو الأهم ـ ليصبح من الإسراف ألا نعده من مميزات الحياة الإسلامية بعد أن اندمج فيها هذا الاندماج. وأين البيئة أو الحياة الاجتماعية التى يمكن أن تعد خالصة خاصة بقوم دون غيرهم؟ ومتى كانت الشعوب حتى فى أبعد عصور المدنية لا تتصل اتصالاً وثيقاً أو كافياً على كل حال لأن يدخل تلك الحياة الاجتماعية المعينة كل ما يمكن أن يدخلها من جديد مما حولها؟ ولئن امتازت المدنية الإسلامية بشىء فى هذا الباب فهى تمتاز بأنها برعت منذ فجر الدولة العربية فى

أن تدمج فى حياتها مظاهر الحياة الفارسية، وما تتكون منه مظاهر تلك الحياة من مختلف الآثار لبيئات أمم خالطتها من قديم. وساعدت ظروف حياة العرب البسيطة الساذجة، إذا قورنت بما حولها من حياة الشعوب التى جاورتها، على ابتلاع تلك المظاهر الجديدة ابتلاعاً، حتى أن الباحث المدقق كثيراً ما يخفى عليه الأصل فيكون معذوراً فيما وقع فيه من خطأ.

من الإسراف إذ أن نتلمس فى الليالى، وهو كتاب قصص أولاً وقبل كل شىء، بيئة فارسية خالصة. أو بيئة هندية خالصة فقد وصل هذا القصص على مرّ العصور وهو فى تسياره يفقد الكثير من تفاصيله، والقاص يهمه الحادث الإنسانى، الذى يمكن أن يقع فى أى مكان وفى أى زمان أكثر من الحادث الخاص، الذى لا يقع إلا فى بيئة معينة أو عصر معين. والقاص لا يمكن أن تعلق بذهنه تفصيلات تعين على تحديد البيئة. وكان القاص يستمد من ذاكرته ما يعين على سرد هذه الحوادث ويعتمد على ذوق سامعيه وما يمكن أن يتذوقوه ويستسيغوه، وهو لذلك لا يمكنه أن ينقل قصة بجوها الإقليمى الغريب عن سامعيه. وإنما بداءة فنه وبداءة ذوق سامعيه تتطلبان منه أشياء يستطيعون أن يروها وأن يلمسوها إلى حدّ ما فى حياتهم العادية، وإلا فهو يغنى فى واد غير واديهم والإنصات إلى غير هذا الهراء الذى يقوله أولى وأجدى.

لذلك نجد القصة التى حدثت حوادثها فى الهند، لأن القاص ينص على هذا الوطن لها فى تحديد منظر القصة عند بدئها، ولأن أسماء الأبطال وطريقة تسلسل الحوادث وطريقة إدخال القصص بعضه فى البعض كل هذا وغيره ينم عن الأصل الهندى ولاشك،

نجده بعد كل هذا لا يستطيع أن يخلص من الفكرة أن هؤلاء قوم مثله أحسوا إحساسه وحدث لهم ما كان يمكن أن يحدث له من أحداث. إذاً فلابد أنهم عاشوا حياتهم الخاصة كما عاش هو _ أكلوا وشربوا وطربوا كما يأكل ويشرب ويطرب على سماع صوت جارية وفى إسراف فى أنواع الطعام الذى قد لا يوجد فى حياته الواقعية ولكنه يراه فيها كثيراً. ولكن أتستطيع أن تقول لهذا القاص إن بلداً يخلو من هذا الصنف أو من ذاك من ألوان الطعام؟ أو إن بلداً يموت فيه الناس وهم غير مسلمين؟: أو إن بلداً إذا مات ملكه انتخب الشعب غيره وهو يرى أن ملوك بلده يتولون الحكم بالوراثة؟ إنه يفهم ذلك ولكنه لا يلتذ به. وهؤلاء الأبطال مهما بعدوا عنه بطبيعتهم لابد أن يتلقى وإياهم فيما يمس حياتهم من قريب وإلا فهم غير جديرين بانتباهه. أبسط ما يمكن أن تمثل به هذه الظاهرة القوية فى روح الشعب هو تصور الشعب لخالقه. فلست تجد شعباً من شعوب الأرض يصور الخالق إلا على أنه إنسان مثله فى كل تفصيلاته. فلئن عذروا فى تمثل صورة الخالق على صورتهم فما عذرهم فى أن يجعلوه، فيما يؤمنون به من قصص حوله، يروح ويجىء يتكم ويغضب بل ويسعى ويجتهد مثلهم؟ هذه أشياء لا تحتاج إلى تفصيل كثير. فكل كتاب عن دين هذه القبائل والشعوب التى لا تزال فى أطوار مدنيتها الأولى ملىء بهذا القصص. نجده حول الكلام عن أى حادث دينى حول خلق آدم ثم حول خروجه من الجنة وهكذا. وفى كل هذا القصص تجد القاص الأول وقد أنزل الله سبحانه وتعالى من علياء سمائه إلى حياته الأرضية فصوره مثله فى كل ما يفعل وفى كل ما يحس وفى كل ما يستعمل من أشياء.

هذه طبيعة العقل فى هذا الطور من أطوار رقيه وهذه طبيعة عقل الشعب فى كل أمة راقية، إذ يظل حافظاً لميزاته الساذجة تلك وسط صخب المدنية. ولعل السّرّ فى سحر هذا القصص هو تلك السذاجة التى تنم عن طفولة العقل؛ فللطفولة سحرها فى كل ما تظهر به من مظاهر.

لقد وصل إلى قاص الليالى قصص عن الهند وفارس حاملاً الكثير من مميزات بيئته الأولى، ولكن القاص لم ير الهند ولم ير فارس ولئن رآهما هو فإن غيره من سامعيه لم يرهما، ولئن رآهما هو فهو بعيد عن أن يلاحظ الفروق الجوهرية بين بيئته وبيئتهما. وهو بعيد جدّاً إذا حاول أن يسلى الشعب، الذى يعيش فى وطنه عن أن يسرد لهم هذه الأشياء التى رآها على أنها جزء مهم من القصة التى يريد لهم أن يتذوقوها. لذلك فهو ينقى هذا القصص قليلاً من هذه المميزات، وغيره ينقى أكثر من ذلك، وغيره ينسى ما لم يألف وهكذا حتى تصل القصة آخر الأمر وليس من بيئتها الأولى إلا أسماء؛ وهى لا تدل فى الواقع على شىء أكثر من أن الاسم الجديد قد بهرهم، وإلا بعض إشارات لا تدل إلا على أن القاص قد أهمل هنا فلم يلاحظ الانسجام التام فى قصته.

إلى جانب هذا يجب أن نذكر أن الشعب توّاق إلى معرفة الجديد، يسره جدّاً أن يسمع عن الأعاجيب، وهو يميل إلى تصديق كل ما يمكن أن يحسن القاص تصويره له. ولقد أشبع القاص فى شعبه هذه الرغبة بما يمكن أن يتقبلوه. فأتاهم بقصص كقصص السندباد يتحدث إليهم فيها عن كل عجيب صادفه هذا الرحالة العظيم فى رحلاته السبع. ولكن السندباد رأى فى هذا البحر

الغامض تلك الأشياء العجيبة ولم يصف لنا بيئة وإنما وصف لنا أشياء؛ كالسائح الذى يزور بلداً جديداً فيبهر لمنظر أشياء فيصفها. وقد يصف السندباد عادة من عادات القوم؛ كالتى ذكرها من أنه فى تلك البلاد إذا مات أحد الزوجين دفن صاحبه معه؛ أو كأن يذكر عن ملك السودان وأتباعه طرق إظهار هؤلاء الأتباع طاعتهم لملكهم وهكذا، ولكن هذا كله لا نسميه قصصاً. القصة فى السندباد قصة هذا البطل البصرى، الذى عاش فى البصرة عيشة القاص ودخل على الرشيد كما تصور القاص وكما قد يكون رأى من دخول قومه على الحاكم أو الملك. وأما هذه الصعاب وهذه المشاق فهى مجرد سرد. هى أشبه بدليل سفر وصفت فيه الأماكن والأشياء التى يحسن بالسائح أن يراها، هى التفاصيل التى تزين القصة ولكنها ليست قصة، هى قلائد لبستها القصة لتتزيى بها. والسامع سيبهر ولاشك عند سماعها وسيعلق بذهنه الكثير منها، ولكن هذا الذى سيبهره أو سيعلق بذهنه منفصل عن سير القصة وعن حوادثها. سيذكر ولاشك مدينة السودان وكيف نجا منها السندباد، ولكنه سيذكر ذلك كقطعة منفصلة عن القصة، وإن نسيها، فقصة السندباد؛ مازالت قائمة عنده، وشخصية السندباد ما زالت عنده قوية لمجرد أنه نجا من أهوال. فالسندباد إن كان قد عاش مع هؤلاء القوم فقد عاش وحده بعيداً عنهم متشوقاً إلى أن يفر منهم. بيئتهم العجيبة لم يصف منها إلا ظاهرة واحدة هى التى ضايقته وآذته أما هؤلاء فهم على هامش القصة فى كل حياتهم ومظاهرها.

أكثر من ذلك أننا نجد فى قصة السندباد وفى القصص الأخرى التى تصف عجائب أرض الإنس أو الجن أن هؤلاء القوم، فيما عدا

تلك الظاهرة العجيبة التى يسردها القاص، هم كأهل بلد القاص فى كل شىء آخر. هم مثله فى معاملاتهم وفيما يستعملون من أدوات وفيما يتكلمون به من صيغ، بل هم مثله فى عواطفهم وفى أعمالهم.

٢

هذه البيئات الغريبة التى يشار إليها فى الليالى تنقسم إلى قسمين من حيث تأثرها ببيئة القاص. فبيئة سمع عنها القاص ووصلت إليه معلومات عنها غير التى فى قصته، وهذه البيئات تمتعت بشىء من الحياة فى الليالى، وعاشت مصطبغة ببيئة القاص صبغة قوية ولكن معالم أصلها فيها. فقد سمع القاص ولاشك عن بلدان غير بلاده وعن قوم غير قومه. وهؤلاء كانوا عادة هنوداً أو فرساً أو نصارى، وعلق بذهنه مما سمع مميزات عن هؤلاء القوم. لذلك نجد الملك الهندى مثلاً وشخصيته الهندية ماثلة فى القصة إلى حد يختلف باختلاف نوع القصة. فإذا كانت القصة قائمة على أقوال حسنة أعجبت القاص فأراد سردها فوضع لها مجرد إطار، كما نجد فى قصة وردخان بن الملك جليعاد، أو إذا كانت القصة مجرد إطار لمجموعة من القصص الأخرى كما نجد فى قصة الوزراء السبعة، فإن شخصية الملك أو البطل الهندى أو الفارسى تظل قائمة متميزة، ولكن لا دخل لها فى الواقع فى حوادث القصة، وهى كلفظ الهند أو الصين أو فارس فى أول بعض القصص لا تدل على أكثر من أن أصل القصة كان كذلك، أو على أن القاص لمجرد خياله -وهذا هو الأكثر- أراد الإبعاد فى وطنها فسمى ما شاء من أسماء. والأمر كذلك فى البلدان أو العادات التى تذكر فى بعض

هذا القصص فهى مجرد أعلام فى الواقع لا تضيف كثيراً إلا بقدر ما كانت تثير كلمة الهند أو فارس فى نفس السامع من خيال حول القصة. أما إذا كان هؤلاء الأبطال قد حصلت لهم حوادث، والحوادث هى عماد القصة الشعبية، فعندئذ ينزل هذا الهندى أو الفارسى أو الصينى إلى مصر فى عصر المماليك أو نحوه من العصور التى ماثلته، ويعيش بين هذا الشعب المصرى عيشته- يتكلم مثله ويعمل مثله ولا يبقى له من هنديته أو فارسيته إلا الاسم. فإذا كانت الحوادث التى حصلت له مما يمكن أن تحصل فى أى بلد وفى أى زمان فإنه يندمج اندماجاً تامًا فى الحياة المصرية الإسلامية كما اندمج ملك الصين ومملكته فى قصة الأحدب والمباشر والنصرانى.

أما إذا كانت البيئة من خيال القاص ولم يسمع عنها إلا ما قد أثار تخيلها فى نفسه، كبيئة الجن وأهل البحر، فإن هذه البيئات إسلامية صرفة مصرية صرفة. أهل البحر يقيمون الأفراح كأهل الأرض، والجنيات فى قصة حسن البصرى يعشن فى قصرهن كأهل الأرض تماماً، يطبخن ويلعبن الشطرنج وقد يذهبن للصيد كالرجال. وفى كل هذا القصص نجد الصلات، التى تصل إلى الزواج غالباً، بين أهل البحر أو الجن وبين المسلمين من أبطال القصة، كحسن البصرى فى قصته أو الملك فى قصة بدر باسم وجوهرة. هذه البيئات احتاجت إلى الخيال الكثير فأمدها الخيال بأسماء ماديات كثيرة، ولكن الوصف لهذه الماديات لم يكن من الممكن إلا أن يستمد من حياة القاص. وأما تصرف هذه المخلوقات فلم يكن من الممكن إلا أن يكون كتصرف القاص وأهله. هؤلاء الجن

يتزوجون ويحاربون ويغارون ويحسدون ويحفظون الجميل ويوفون بالعهد كأهل الإنس لا فرق بينهم وبين القاص فى شىء من كلّ هذا. كل الفرق بينه وبينهم فى مظهرهم الذى يسرد وصفه، وفى بعض ماديات تحيط بهم، ولكن عاداتهم ومعاملاتهم وتصرفاتهم من صميم حياته. بل إنهم يتكلمون لغته لا بألفاظها فحسب وإنما بكل ما يمكن أن تدل عليه اللغة من تأثر بالدين أو التقاليد أو العادات. وهم كثيراً ما يكونون مسلمين مثله، خاضعين لأحكام الإسلام وخليفة المسلمين يرفعون أمرهم إليه ويقفون بين يديه، كما وقف هو بين يدى حاكمه، وكما تخيل المصرى أن البغدادى فى عصور ازدهار الدين والدولة كان يقف بين يدى الخليفة الأكبر هارون الرشيد.

وكان عالم الجن والشياطين الذى حاولنا تصويره فى فصل الخوارق لا يختلف من حيث مميزات الحياة الاجتماعية عن بيئة المسلمين المصريين أو البغداديين فى العصور، التى عاشت فيها الليالى.

وبين الخيال وبين المعلومات الصحيحة المشوهة وقفت بيئات عديدة فى الليالى ـ وقفت جزيرة واق الواق بما فيها من جند النساء وما فيها من تجارة وحكم. لقد وصفت هذه الجزيرة فى الليالى وصفاً ممتازاً. كان الخيال فيه العامل الأساسى، فأصبحت جزءاً من أرض المسلمين، وحكاية الملكة الخاصة وعلاقتها بدادتها العجوز وبحثها عن أخيها وعيشتها فى قصرها، ومعاملات التجار على الساحل، كل هذه، لأن الخيال هو الذى تصرف فيها، قد جعلها كلها إسلامية. وأما جند النساء وما لبسن، وأما تقسيم المملكة إلى جزر وبحار، وأما هذا الشجر الذى نبتت عليه النساء المحلولات

الشعر فكل هذا وأمثاله بقايا معلومات لها أصل فى عالم الحقيقة ولاشك[1]؛ لقد حرف الأصل ولكنه ظل قائماً بنفسه، فتركه القاص عند الكلام عن هذه الجزيرة على حاله كما هو.

من هذا المزيج العجيب. من البيئة الإسلامية الصرفة التى ملأ بها القاص فراغ الخيال ومن هذه الأعلام من بيئات أخرى التى وقفت وسط القصة قائمة بذاتها تدل على خاصية عجيبة أو صورة فريدة أو عادة جديدة لشعب غريب، تكونت تلك البيئات الساحرة التى نصادفها فى الليالى والتى تضم عدداً كبيراً من قصصها. بيئات إسلامية فى جوهرها قد زينت هنا وهناك بمعالم بيئات أخرى، لم تقو على أن تُظل القصة بظلها فبقيت واقفة وحدها، تنم عما كان يطمح إليه القاص والسامعون فى خيالهم؛ ولكنها تدل أيضاً على سذاجة تحقيق هذا الطموح. بيئات فيها طفولة الشعب الظريفة، التى تصور الغريب على نحو ما يصوره الأطفال ينزلونه إلى عالمهم ولكن الذى بهرهم فيه يظل قائماً بنفسه دالاً على الأصل من بعيد.

٣

خضعت الليالى فى وصف البيئات الأخرى فيها لمؤثرين قويين: أما المؤثر الأول وكان الأقوى والأعم فهو مؤثر الحياة الحاضرة للقاص. وأما المؤثر الثانى فكان ما برز فى أذهان الشعب من أخبار التاريخ العام عن عصر الإسلام الذهبى أيام الخلفاء فى بغداد. ولما

---

(١) للأستاذ جبريال فيران Feirand بحث عن جزيرة واق الواق سنشير إليه فى الفصل الخاص بالموضوعات التاريخية.

كانت أخبار التاريخ تلك قد تصورها القاص وسامعوه تصوراً ساذجاً، ولما كانت حياة التجار فى مصر الإسلامية لا تختلف كثيراً عن حياة التجار فى بغداد فى هذا العصر الذى عاشت فيه الليالى، أو قبله أيام ازدهار الخلافة، فإن أكثر ما نجد من البيئات الموصوفة فى الليالى هو مزيج بين هاتين البيئتين. أما بيئة بغداد التاريخية فإنها قلما توجد خالصة مستقلة بنفسها إلا فى الأخبار القصار. وأما بيئة مصر المعاصرة لأزهر عصور حياة الكتاب فقد استطاعت أن تقف، فى أكثر القصص، على قدميها مستقلة قوية نابضة بالحياة.

أهم ما أثر فى قصص الليالى من بيئة بغداد ما وصلت أخباره عن بلاط الخلفاء وعن الخلفاء أنفسهم. فتصوير بذخ القصور وحياة أهلها مستمد إلى حد ما من تاريخ الخلفاء ومن تاريخ هارون الرشيد خاصة. وأسلوب الحكم أو معاملة الرعية على نحو ما يروى التاريخ من قصص حول الرشيد وحاشيته نجدها مصورة فى الليالى، وخاصة تلك الصورة التى فتنت القاص فحشرها فى أكثر من موضع عن جولات الرشيد متنكراً فى الليل يتفقد أمور رعيته، فإذا كان الغد أتى بهؤلاء الذين لاقاهم ليقصوا عليه قصتهم فى مجلس الخليفة؛ والرشيد يعجب بالجميل ويثيب الطيب ويعطى الفصيح ويعاقب الظالم ويسجن المجرم. ويصور القاص بخياله الواسع، ولكن بخيال الطفل فى الوقت نفسه. من هذه البيئة البغدادية جوارى القصر وكيف كن يستقبلن الرشيد، وكيف كان خدم القصر مقسمين فى أعمالهم، وكيف كانت السيدة زبيدة مشغولة بصنع التاج للرشيد، أو كيف كانت تمهد لتلك أو هذه من

الجوارى سبيل الزواج ممن أحبت من التجار، بل كيف كانت تتخلص من قوت القلوب محظية الرشيد بدفنها حية وهكذا.

كل هذه المميزات للبيئة البغدادية خلعت على القصص جوّا يختلف ولاشك عن جو سلاطين مصر وحكامها، بل عن جو حكام البصرة أو سلطان البصرة كما يسميه القاص. إنه جو الخلافة والخلفاء، بحرصهم على إقامة العدل وتقريبهم للفصحاء من وزرائهم وتمسكهم بقواعد الدين فى كثير من تصرفاتهم وخاصة فى شرب الخمر، كما نجد فى أكثر من موقف من مواقف الرشيد. لقد وجد جو الخلافة هذا فى الليالى حيّا وقويّا ولكن من الإسراف أن ننتظر وحدة متسقة فى تصوير هذه البيئة التاريخية. فلئن كان القاص يستمد وصفها من تاريخ منقوشة معالمه فى أذهان الشعب فضلاً عن الخاصة، ولئن كان يجد من حياة حكامه ما يؤيد بعض مظاهرها، فقد اختلطت أخبارها بأخبار عن ملوك الهند وأخبار عن ملوك النصارى. أكثر من هذا لقد اختلطت هذه الأخبار بواقع ما يرى فكان لابد لهذا الواقع من أن يلقى ظلاً، كثف أو شف، على هذه القصص. فالرشيد قد وصلت عنه الأخبار الكثيرة ولكنه إنسان، تصوره القاص تاجراً كأغنى ما يكون التجار، ثم صوره على هذا الأساس. هذا الرشيد يرضى ويغضب، لا لما يجب أن يرضى الملوك من أجله أو يغضبوا. ولكن من أجل ما يرضى العامة عنه أو يغضبون. هذا الرشيد فى قصة علاء الدين أبى الشامات مثلاً يكون ملكاً يوم يقرب "أصلان"، ويكون شخصاً عادياً من أفراد هذه البيئة البسطاء يوم يعجب بأعمال أحمد الدنف ودليلة المحتالة فى الشطارة. فما كان لخليفة أو حاكم أن يرضى عن هذا الفساد فى

الدولة وأن يرفع قدر أصحابه ويرتب لهم المرتبات الضخمة التى تتضخم بمقدار ما يصيب الناس من أذاهم ولو إلى حين. وهو رجل عادى مندفع وراء إحساسه بالفن اندفاع المتأثر الساذج يوم ينسيه غناء زينب العودية أن يعاقب خولى البستان على ما أحدث فى بستانه من هرج وشراب وإيواء جارية وصاحبها مخالفاً بذلك أمر الخليفة كل المخالفة.

كذلك يكون الرشيد ملكاً من ملوك الهند يوم يقبل من جعفر أن يقص قصته ليهبه دم العبد الذى ظهر أنه عبده والذى كان السبب فيمن قتلت ووجد الصياد جثتها فى النهر. ولقد أقسم الرشيد ليأخذن لها حقها ممن كان فى آخر قصة الحمال والثلاث بنات، وكان فى ذلك الجزء من القصة خليفة مسلماً حقّا فى أسلوبه وتصرفه وتشدده، ثم أصبح بعد قليل جدّا ملكاً من ملوك القصص الهندى وقد رضى بقصة عن صاحب العبد ووهبه دمه، فبعد، بقدر ما يستطيع القاص أن يبعده، عن الصورة الجدية للخليفة المسلم التى بقيت عن الرشيد فى أذهان الشعب خاصة.

ولقد صورت بغداد صورة ما بسورها الذى يقفل عند الغروب، ودروبها التى مر فيها التجار، وبأسواقها التى باعوا فيها واشتروا. ولكن صورتها، إن كانت قد شعت جوّاً معيناً على القصة ميزها من سائر القصص فإنها، رغم كل هذا، كانت باهتة شيئاً ما، بعيدة نوعاً ما. فالرشيد فى القصص البغدادى هو الرشيد فى القصص المصرى الذى لا يشك فى مصريته. والرشيد فى قصص الليالى المصرى، فيما أرى، فى موطنه على سجيته وهو أقرب إلى أن يكون الخليفة البغدادى المعروف منه فى القصص البغدادى. ذلك أن

القاص كان يشعر وهو يقص القصة المصرية البحتة أنه لا يتكلف ولا يحاول أن يصور شيئاً خطيراً؛ وأما فى القصص البغدادى فقد كان يحاول أن يسبغ من التاريخ حلة زاهية على قصته فكان الرشيد فى هذه المحاولة عرضة لأن يكون متصنعاً خاضعاً لفن القاص المتعمل خضوع سائر مقومات القصة.

أما الإطار الذى ظهرت فيه البيئة البغدادية خالصة أو كالخالصة والذى كان أثر أخبار التاريخ فيه أقوى من واقع الحياة المعاصرة فهو هذه القصص القصيرة التى نراها فى صورة أخبار، قصيرة أو مطولة، مبثوثة هنا أو هناك فى الليالى. فأكثر هذه الأخبار نقل كما هو من كتب الأدب العربى فظل طابعه البغدادى أو العربى الخالص واضحاً جليّاً. هذه القصص لا يطول فيها الكلام عن الحياة الاجتماعية فهى أخبار عن حوادث أولاً وقبل كل شىء، ولكنها حملت، كما تحمل الأخبار، مميزات عن الحياة العربية العراقية. فهذا الثرى ينزل العاصمة أو البصرة لأداء ما عليه لبيت المال فيجد دار تلك الجميلة؛ التى أحبت ولم تجد من حبيبها جواباً على عاطفتها، ثم يعود هذا الثرى فى العام الثانى فيجد أن الحبيب قد أحب بدوره فانتقمت الحبيبة بالتجنى والدلال تخليصاً لعذابها الذى قاست. روى هذا الخبر فى صورتين مختلفتين فكانت البيئة العربية العراقية واضحة المعالم فيه[1].فهذا الثرى يريد أن يرى مدينة البصرة، متخذاً من تغيب الوالى عن العاصمة واضطراره لأن ينتظره فرصة لتلك الزيارة، ويصف ما يرى من مدنية عراقية.

---

(١) خبر بدور مع جبير بن عمير الشيبانى؛ وخبر ضمرة بن المغيرة.

وبقدر ما نقلت الأخبار القليلة جداً، عن كسرى مثلاً أو عن أحد الملوك، صوراً باهتة بعيدة عن أمم غير العرب، نقلت هذه الأخبار صورة قوية عن البيئة العربية العراقية، حتى لقد غلبت البيئة المصرية على أمرها فى هذه الأخبار القصار، وكان للبيئة العربية العراقية المقام الأول فيها. فقلما نجد فى هذه الأخبار خبراً يمكن أن نعده نابعاً من البيئة المصرية الخالصة، بينما الكثرة المطلقة كانت عربية أولاً، وعربية عراقية ثانياً. والحكم على هذه القصص التى كانت مجرد خبر فأطيلت قليلاً لتصبح قصة، كقصة الرشيد مع الشاب العمانى أو كقصة الشاب البغدادى مع جاريته التى اشتراها، هو نفسه الحكم الذى خضعت له الأخبار. إلا أننا نلاحظ أن الخبر إذا أطيل ليصبح قصة فكان شيئاً بين الخبر والقصة بدأ يخضع فى أكثر الأحيان خضوعاً أقوى لمؤثر البيئة الحاضرة؛ كأنما القاص إذا أطال لم تسعفه الذاكرة أو الخيال فأكمل من الواقع كل فجوة تعرض له أثناء القص.

٤

لئن احتلت بغداد الصدارة فى الأخبار العربية، وفى تأثيرها فى القصص الذى يذكر الرشيد خاصة، وكانت المدينة المثالية التى حدثت فيها أحداث عظام، كما كان الرشيد يمثل، لهؤلاء المحكومين بالمماليك فى مصر، الحاكم المثالى الذى سهر على رعيته وحدثت له معهم أحداث عجيبة أيام بغداد الزاهرة، فقد كانت هناك فى أرض العراق مدينة فتنت القاص وكانت ألصق ببيئته وأشد تأثيراً فى حياة أصحابها. تلك هى مدينة البصرة.

هذا الميناء الذى كثيراً ما سافر منه التجار فعادوا إما بالثراء أو بالربح والبضاعة العجيبة، ولكن بالأخبار الغريبة الشاذة على كل حال، كان موطن كثيرين من أبطال قصص الليالى وأخبارها. وسلطان البصرة ووزراؤه الذين تصورهم القاص احتلوا فى الليالى مكانة إن قلت عن مكانة الرشيد فهى لا تقل كثيراً. وكثيرون من أبطال القصص المصرى عندما يرحلون من مصر يرحلون إلى البصرة، فينزلون خان التجار، وهو للغريب كالفنادق فى هذا العصر الحديث؛ ينزل التاجر فيه فيؤجر غرفة ويوكل ببغلته أو حصانه خادماً، ثم يستقبل التجار ويستقبلونه، وقل ألا يقع على تاجر يحبه دون تحفظ ويقدم له الخدمات التى تعينه على أن يتبوأ مكان بطل قصة فى الليالى يعيش فى بلاد الغربة. بل قد يقابله الوزير ويزوجه ابنته لمجرد رؤيته وسماع حديثه كما نجد فى قصة نور الدين وأخيه شمس الدين. وتجار البصرة كتجار مصر، بل هم أطيب قلباً لأن تجار مصر عرفوا من آثار إكرامهم وحسن معاملتهم ما لم يلقه تجار البصرة لقلة رحلاتهم إلى مصر فى سبيل التجارة. كان تجار البصرة إذا أتوا مصر فللفرجة أولاً؛ لأن القاهرة مثلت عاصمة المدنية إذ ذاك، ثم للتجارة ثانياً. وأما تجار مصر فكان ذهابهم إلى البصرة للتجارة أولاً ولتطبيق مبدأ وجوب السياحة عند التجار ثانياً. كانت مصر تجذب التجار لا ليثروا من التجارة فيها ولكن ليروا مظاهر المدنية والخصب والثراء وربما لينفقوا مالهم فيها؛ وأما البصرة فقد كانت هذا البحر المجهول الذى يمثل أحلام الثراء بغموضها وبعدها.

وفى البصرة نطلع على ألوان الحياة الاجتماعية، هى مزيج من التاريخ العربى والحياة المصرية الحاضرة للتجار. ولقد أمدت

البصرة قصص الليالى بلون من ألوان الحياة الاجتماعية نرى له بعض الصدى فى قصص أخرى غير التى وطنها القاص فى البصرة. هذا اللون هو بطش الحكام بالرعية. ففى البصرة كان المعين بن ساوى والفضل بن خاقان فى القصة المنسوبة إليهما فى زمن الزينى، وفى البصرة وقف دلال الجوارى فى السوق يحذر الفضل من بطش المعين ويصف له كره الناس له، وينصحه أن يحمل جاريته ويعود. فالمعين إن اشتراها كتب له ورقة لا يقبض ثمنها أبداً. وفى البصرة أيضاً فى قصة الوزيرين شمس الدين وبدر الدين نجد التاجر نور الدين يفر بمساعدة مملوكه، لأن أباه مات والوزير الذى خلف أباه سيرسل من يختم على أملاكه ليستخلصها لنفسه، وربما قتله فى سبيل ذلك. وفى البصرة أيضاً صور لنا هذا المنظر المألوف فى قصص الشعب بأبرز صورة وأطولها وهو قتل الوالى للسارق فى الساحة العامة، ثم تذمر الشعب من قسوة هذا الوالى وعطفهم على فريسته لأنه كان جميلاً، والجمال والسرقة لا يجتمعان فى قانون الشعب.

وكذلك صورت لنا صورة طريفة عن بيئة الحكام فى البصرة، فهذه حبيبة قمر الزمان كانت زوجاً لصانع بصرى أول أمرها؛ وقدم الصانع للوالى خدمة سأله بعدها أن يتمنى شيئاً، فسأل زوجه فتمنت أن يأمر الوالى، أو سلطان البصرة، أن تخلى الشارع ضحى الجمعة ساعتين من كل إنسان، ومن رؤى فى الشوارع أو مطلاً من باب أو نافذة فى هذه الساعة قطع رأسه. وأمر الوالى بذلك ونفذ هذا المطلب الشاذ. وكانت زوج الصانع تخرج فى تلك الساعة مع جواريها الثمانين فمن وجدت من خلق الله قتلته. وضج الناس

وتذمروا، ولكن أمر السلطان ظل نافذاً عليهم مقيداً لحريتهم لمجرد إشباع رغبة سخيفة من زوج صانع ثرى خدم الوالى.

ولعل ذكرى تاريخ قديم هى التى جعلت مدينة البصرة تنفرد بوصف هذه الناحية من سيرة حكامها بهذا اللون من التجبر والقسوة. ولما كانت الكوفة بعيدة كل البعد عن أن تتبوأ مركزاً ممتازاً فى رحلات التجار وتفكيرهم، فلقد استحوذت البصرة على معالم هذه الصورة وحدها وانفردت بها. واستأثرت بغداد بالخلفاء الصالحين المحبين لرعيتهم المتصلين بهم، واستأثرت البصرة بالولاة المتجبرين والحكام الذين لا يبالون بالعدل أو بالرعية.

ولكن هذا لا يمنع أن تكون البصرة. كما كانت بغداد، مسرحاً لقصص مصرى صرف. بل أكثر من هذا أن يكون كل القصص، فيما عدا الأخبار القصار الخاصة بالبصرة، كله مصرى حفظ من البصرة بعض ألوانها المميزة، ولكنه صبغ الباقى باللون المصرى القاهرى فى أغلب الأحيان.

وأبطال قصص الليالى قلما يعيشون فى العراق وحده أو فى مصر وحدها، وإنما القصة عادة قسم بين القطرين، يرحل البطل من مصر إلى العراق وتكون الصلات بينه وبين أهل العراق كالصلات بينه وبين أهله. بل إنه يستوطن العراق ويتزوج فيه ولا ينسى القاص آخر القصة أن يعيد البطل إلى وطنه الأول ليجد أمه وأهله. والبطل إذا رحل إلى العراق أخذ بيئته المصرية معه وعاش فى العراق وقد أصبح العراق مصر من أجله. كل ما فى الأمر أنه قد كان من مستلزمات القصة أن يغترب البطل، والوطن الذى يغترب فيه المصرى، ثم لا يكون غريباً من القاص والمستمعين، هو

العراق. لذلك كان من أصعب الأمور أن نستخلص معالم البيئة العراقية الصرفة فى هذه القصص؛ فمعالم البيئة العراقية التاريخية زمن الخلفاء قد تكون واضحة، ولكن معالم البيئة العراقية المعاصرة لليالى مطموسة لا تكاد تظهر. فأكثر ما وصف القاص من البيئة العراقية المعاصرة وصِفه من نموذج مصرى أمامه هو ما كان يعيش فيه.

٥

ما هذه البيئة المصرية إذًا التى كانت بيئة الليالى حقًا والتى كانت البيئة الوحيدة التى تمتعت بكل الحياة وسط هذه البيئات البعيدة الباهتة أوِ القريبة المشوشة؟ من السهل أن نقول إنها بيئة تجار مصريين إسلاميين. ولكن فى أى عصر؟ من الصعب أن نحدد لليالى عصرًا بعينه ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصراً معيناً. ولكن هذه الصعوبة فى أمر البيئة لا تهم كثيرًا، فالتجار المسلمون المصريون، كالفلاح المصرى الذى نراه اليوم، قد مرت به القرون متتابعة متتالية، وقد مرت به الأحداث التى قلبت تاريخ مصر، ولكن الفلاح فى حياته الخاصة لم يتغير كثيراً. أليس هو إلى اليوم يستعمل من آلات الزراعة ما نراه مصوراً فى مقابر الفراعنة من العصور القديمة، ويعيش على نفس النمط الذى كان يعيش عليه أجداده. لاشك أن المدنية الحديثة قد زينت قريته ببعض بنايات وبعض منشآت، ولاشك أن المدنية الحديثة قد أدخلت إليه شعاعاً من نورها، ولكنه ظل يعيش فى هذا الكوخ ينام مع بهائمه، ويشرب من ماء النهر الذى عبده أسلافه، ويأكل من نفس التربة بل نفس الحبوب التى غذت أجداده. ولئن استحدث شيئاً فى مزروعاته فقد

كان ذلك فيما يتاجر فيه ويبيع لا فيما ينعم هو بمزاياه. لم يدخل على حياة الفلاح جديد أثر فى حياته فعلاً إلا الدين الإسلامى وما استتبع الدين الحنيف من تغير جوهرى فى معيشته اليومية. أما تجار المدن هؤلاء فقد عاشوا فى الإسلام واتصلوا بالحكام عن قرب ورأوا أجانب وعاملوهم وساحوا فى بلاد لم يرها الفلاح اللاصق بالأرض. ولكنهم تأثروا بكل هذا آثاراً معينة منذ أول الأمر ثم لم يطرأ فى حياتهم جديد. التجار الأجانب يعاملونهم بكل حذر ومن بعيد، والبلاد التى ذهبوا إليها نقلوا عنها ما يرقيهم ولكن بمقدار. ولقد تحدثنا عن هذا الرقى الذى أصاب التاجر من معاملة الحكام ومن السياحات ومن الثراء الذى نعم به عند الكلام على نوع القصص فى الليالى فى الفصل الخاص بتأليف الكتاب. ولكن طبقة التجار ليست بالطبقة التى تأتى معها بعناصر المدنية القوية التى تغير من أمر القوم كثيراً فى غير المظهر. لذلك عاشوا فى خانهم كما عاشوا منذ وجدوا فى المدن وكما لا يزالون يعيشون إلى الآن فى أنحاء القاهرة القديمة. من السهل أن نذهب إلى حى التجار فى الغورية مثلاً فنجد تاجر الليالى بكل ما كان فى بيئته من مميزات. نجد سوق التجار ومعاملات أهل هذه السوق هى نفسها التى كانوا عليها من قرون مضت. كان هؤلاء التجار يعيشون فى المدينة بين سوقهم وبيوتهم، ولكن سكان المدينة كانوا قليلين واستتبعت تلك القلة فى السكان بروز حوادث الحياة الشخصية فى قصصهم كما أسلفنا ذلك فى الكلام على تأليف الكتاب، ولكنها استتبعت أيضاً نوعاً من التآلف والتضامن والحب نشأ عن هذه المعرفة القريبة لسكان الحى أو البلد كلهم. ولم تكن بيوتهم وحدها مجال هذه

الصلات بينهم، وإنما السوق كانت أيضاً ميداناً واسعاً لأدق تفاصيل هذه الصلات الشخصية. كانت سوق التجار قوية حية لا يقتصر أمر التجار فيها على المعاملات التجارية. وإنما حياتهم بكل ما فيها من أحداث كانت تمثل على مسرح السوق.

فى هذه السوق كانت أشياء اختفت اليوم وباختفائها زال غير قليل من معالم سوق الليالى، ولكنها فى روحها ومعاملاتها وطبيعة أهلها هى سوق التجار المسلمين فى القاهرة خاصة. وفى عواصم البلاد الإسلامية عامة.

لقد زالت من حياة التجار مكانة الحمام الأولى، وما كان له من أثر فى حياتهم الخاصة. لقد كان مكاناً يجتمعون فيه، وتحدث لهم فيه أحداث؛ يزوره كبراؤهم وأثرياؤهم الذين لا يزورونه اليوم إلا نادراً. فالسلطان فى قصة حاسب كريم الدين له أعوان بثهم فى حمام السوق ليأتوا له برجل فى جسمه أوصاف معينة فهم يراقبون كل مستحم. وفى الحمام كانت تتغيب الزوج فيحدث فى بيتها أحداث. وفى الحمام كانت تتغير هيئة الغريب من بالية رثة إلى جمال ورواء يلفت الأنظار. وفى الحمام كانت تدخل الجميلة فيصل خبر جمالها إلى القصر. وفى الحمام كانت العجوز تجد لمهنتها فى الليالى مجالاً عظيماً، فتغرى به وتتحدث وتدبر الأمور التى تسفر عن نجاح خطتها. احتل الحمام بكل ما فيه من حياة فى هذه القصص مكان المسجد فى الأخبار العربية القديمة، وكما كان الرجال يجتمعون لأمور جدهم فى المسجد، فقد اجتمعت نساء القاهرة، وغير القاهرة مما تخيل القاص أنه مثلها، فى الحمام ليلهون وليتحادثن وليرين الغريب وليتصلن به. ولما كان قصص

الليالى قصص تسلية ولهو لا قصص جد وسياسية، فقد لاءمت هذه البيئة ميدان القاص فاستغلها أيما استغلال. لعب الحمام العام دوراً مهمًا فى حياة هؤلاء التجار، وهو فى الليالى ضرورة تكاد تذكر فى كل قصة برزت فيها البيئة المصرية والأثر المصرى قويًا. وكلما اقتربت القصة من هذه البيئة المصرية الخالصة كان احتمال انتقال المنظر إلى الحمام احتمالا أقوى. وكثيراً ما يرسل السلطان أو الملك، حتى فى القصص البغدادى، ضيفه إلى الحمام إكراماً له ويخلع عليه من خلعه ما يدل على حظوته عنده.

كذلك زالت من حياة التجار ناحية من سوقهم كانت مصدر حركة وحياة صاخبة قوية. زالت سوق الرقيق وما كان لجوارى السوق من أثر قوى فعال فى إكساب قصص الليالى حياة بل وجوداً أحياناً. وسوق الرقيق ودلالهن وما كان للدلال من طرق فى العرض والترويج للبضاعة، وما كان للجارية المفرطة فى جمالها من دلال على بائعها ومشتريها، وما كان للمشترين من عواطف وملاحظات أثناء البيع والشراء، كل هذا قد صور تصويراً قوياً فى بعض القصص المصرى فى الليالى؛ فكان ناحية حية من بيئة التجار المصريين الإسلاميين كما نجد فى قصة مريم الزنارية أو قصة زمرد الجارية.

وفى هذه السوق اختلطت طبقات كثيرة من الشعب المصرى الإسلامى. ظهرت فيه طبقة الحكام وطبقة الصناع وطبقة صغار العمال. وصور القاص من خصائص هذه الطبقات غير قليل. فالحكام إذا ظهروا فى السوق، وقلما يظهرون، فهم مارون عَرَضاً فى موكبهم الفخم؛ يقف الوالى أحياناً ليحقق أمراً ويوقع القصاص

فى الحال كما نجد فى قصة الأحدب والمباشر واليهودى، ولكنه فى أكثر الأحيان يمر ليس غير؛ فيثير مروره أحداثاً وأقوالاً. أما مندوبو الحكام فكانوا كثيرين؛ يذكر القاص منهم فى قصة الأحدب سمسار السلطان؛ وتذكر قصص أخرى عامل السلطان أو وزيره. وهؤلاء كانوا فى سوق الرقيق عادة قد جاءوا ليشتروا للحاكم جارية. ولكن صورة الحكام إن لم تأت واقعاً فى سوق التجار فقد ظل خيالها يداعبهم فاتصلوا بها فى الخيال اتصالاً مباشراً كثيراً. يدخل أبو قير وأبو صير بلداً فسرعان ما يذهبان إلى السلطان؛ هذا يشكو من أن البلد ليس فيها صباغون ويعرض صناعته، وذاك يشكو من أن البلد ليس فيها حمام ويعرض فكرته.

وفى تلك القصة المصرية الصرفة تصور لنا طبقة الصناع وكيف أنهم فى بعض البلدان أو المناطق يكوّنون حسب صناعتهم وحدات متميزة. فهؤلاء الصباغون كانوا نقابة حديثة بكل ما فى النقابات الحديثة من أسس. عددهم يحدد وصناعتهم تحدد وطرق معاملتهم تحدد وتعرف؛ لا يدخلون غريباً ولا يمرنون غير أولادهم فى صناعتهم ولا يحترف جديد منهم تلك الصناعة إلا أن يأخذ مكان واحد من الموجودين بالفعل لأن زيادة عددهم غير مسموح بها. ولهذا يستقبلون الغريب شر استقبال ويطردونه لأنه أتى ينافسهم.

قد يظهر هذا منافياً لروح التجار عادة فى الليالى؛ ولكنه فى الواقع ليس جديداً ولا منافياً لإكرام الغريب من إخوانه فى المهنة. فهذا الصباغ ليس تاجراً ماراً وإنما هو صاحب صناعة يريد أن يستوطن البلد الجديد ويضيق على أرزاق أصحابه. وأما التاجر الغريب فهو يأتى لبيع بضاعته لهؤلاء التجار فيربحون هم بدورهم

منها. ثم يرحل من بلدهم وقد ربح وأربحهم، ولم يقم عندهم يضيق عليهم باب الرزق وينافسهم فى مهارة الصناعة بما عنده من جديد.

كذلك تمدنا تلك القصة بالوصف المادى لأفخر الحمامات العامة، ولموكب السلطان يوم دخوله الحمام، ولكل ما كان العامة يجدون فى هذه الحمامات من راحة ولذة.

واجتمع الخيال والواقع فأخرجا لنا صورة فذة من اتصال الحكام بالتجار فى ناحية مهمة تتكرر كثيراً وهى ناحية الجوارى. فكثيراً ما أحب التاجر جارية السلطان كما فعل على بن بكار فى قصته، وأبو الحسن الخراسانى الصيرفى فى قصته وكما فعل غيرهما كثيرون. وهنا تصبح حياة التاجر معلقة بهذا القصر، قصر الخليفة، وتقع له الحوادث المهمة فيه. كذلك قد ينظر الحكام أو أتباعهم إلى ما فى أيدى التجار من جوار كما فعل الحجاج أو عبد الملك فى قصة نعم ونعمة، وبذلك تصبح حياة البطل شقاء وتحايلاً حتى يصل إلى حبيبته. والخليفة، سواء أكان الرشيد أم المعتضد أم عبد الملك، يرحم هذا العاشق ويعطف عليه.

وصورت لنا الليالى فى هذا القصص المصرى بيئة عجيبة، هى بيئة الشطار الذين يلعبون دوراً مهمًا فى ثلاث قصص من الليالى. ففى قصة علاء الدين أبى الشامات نجدهم فى بيئتهم المصرية وقد نقلوا إلى بغداد، وهناك يقومون بعرض مهارتهم فى الخطف والضحك على الناس حتى يسلبوهم ما يريدون سلبه منهم وهم لا يحسون. ونجدهم فى قصة دليلة المحتالة وزينب النصابة وقصة على الزيبق المصرى بقاعتهم وقوانينهم ومعاملاتهم ورعايتهم لمن مات منهم ولأولاده خاصة؛ ثم تنافسهم على اكتساب رضا السلطان.

وهم وحدة متحابة تعد نفسها فئة واحدة فليست تمنع هذه المنافسة أن يكون بين المتنافسين صلات حب قوية، كالتى كانت بين على الزيبق وزينب بنت دليلة المحتالة. بل إن هذا الحب هو الذى دفع بعلى الزيبق إلى أن يتفنن فى أساليب الضحك على الناس ليفوز برضا زميلته فى المهنة ويتزوجها. ويعرف كبيرهم السبب فى هذا الإكثار من ضروب سرقة الناس من بعض أقرانه ويقرهم عليه ويطمئن السلطان أنه ما هو إلا طلب لأن يرتب لهم مرتباً كالذى رتب لفلان مثلاً. ولقد عرف الشعب المصرى هذا النوع من رشوة الحكام الذين يبتاعون سكوت الشعب عن الثورات أو نزولهم عمن أحبوا بالمال؛ فصور القاص هؤلاء الشطار فى علاقتهم بالحكام تلك الصورة لأنه بُهر بمهارتهم فلم يضع أعمالهم فى ميزان الأخلاق أو نظام الدولة إنما وضعها فى ميزان الألعاب البهلوانية الشائقة التى تسلى وتلذ. والقاص حريص على أن يحبب تلك الطبقة، فهؤلاء كلهم يردون بضاعتهم التى سرقوها إلى أصحابها، لأنهم لا يريدون شرًا. كل ما فى الأمر أنهم أرادوا إظهار مهارتهم. وتحمس القاص لهؤلاء الشطار يدفعه إلى أن ينفى عنهم كل ما لا يلائم طبيعة سامعيه من سكان المدينة. فهؤلاء فوق أنهم ليردون ما سرقوا لا يقتلون أحدًا ولا يؤذون إيذاءً بليغًا وأما الأعراب فهؤلاء لا يعرفون حياة المدن واستقرارها؛ لذلك هم عوامل إضرار بالنظام والأمن دائماً، يسرقون ويقتلون، لا إظهاراً للشطارة ولكن، كسباً لما يسرقون ونهباً لمن يقتلون. لذلك نجد الفرق شاسعاً بين صورة أحمد الدنف وعصابته من الشطار وبين صورة أى أعرابى ذكر فى الليالى، هذا يحاط بالإعجاب وذاك يحاط بالسخرية والكره ثم الانتقام منه آخر

القصة. وقاعة أحمد الدنف وحسن شومان وما كان بين هذين البطلين من أبطال الشطارة من صلات تثير الإعجاب والتشوق قد فصل أمرها فى هذه القصص، بل لقد جعل أحمد الدنف آلة للانتقام للبطل فى قصة علاء الدين أبى الشامات. فكان هو الذى كشف لابن علاء الدين عن أمر سرقة أحمد قماقم.

وصورت سوق التجار أيضاً بيئة صغار العمّال ـ بيئة الحطابين والصيادين الذين كانوا يدخلون السوق فيلقون كل ترحيب وحسن معاملة. هؤلاء كانوا فقراء حقّاً ولكن نفوسهم كانت محببة خيرة. واتخذهم القاص أداة لإظهار احتقاره لأمر أصحاب السلطان. لا من حيث السلطان الذى يتمتعون به فحسب، فيجعل الشطار يتغلبون عليهم بحيلهم كما يفعل فى قصة أحمد الدنف عندما تضحك المحتالة من حسن شر الطريق وزوجه رغم سطوته وسلطانه وكما تضحك ممن هم أكبر منه سلطة، ولكن من حيث ثرائهم هذا الذى أوصلهم إلى السلطان. فالتاجر الذى يعتز بعمله يرى فيه الشرف كل الشرف ويقول مثلاً "أبيع وأشترى ولا أنكرى" كما يقول تاجر الإسكندرية لعلاء الدين أبى الشامات. ولكن ميدان الثراء فى هذه التجارة كان محدوداً إلى درجة بعيدة، وهو بعد لا يصل إليه التاجر إلا فى قلة وإلا متغرباً فى أكثر الأحيان. ولكن إذا كانت التجارة لا تسعف فى سبيل الوصول إلى هذا المال الذى ميز طبقة من الناس وجعلهم يحكمون ويتمتعون دون الشعب بما يتمتع به سلاطين مصر وحكامها فإن فى الخيال باباً عظيماً هو باب الكنوز تفتح فإذا صاحبها قد أصبح أكبر من السلطان وأعز مكانة، ولمن تفتح الكنوز؟ لهؤلاء التجار؟ كلا، وإنما تفتح لتلك الطبقة الفقيرة جداً التى لا تكاد تجد قوت يومها. تفتح الكنوز لجودر الصياد

وحاسب الحطاب. ولم يستأثر ثراء سلاطين مصر بإبراز هذه الصورة فى القصص، فهذا كان لا يكفى خيال القاص الذى أراد أن يصور عظمة الثراء حقًا؛ وسلاطين مصر كما نعرفهم فى التاريخ كانوا فى أكثر الأحيان محدودى الثراء، ولكن القاص أبرز هذه الصورة بأن أنزل إليها أعظم ما وصل إليه من أخبار الثراء فى قصر الخلافة فى بغداد أيام الرشيد. فهذا الرشيد يركب الدجلة ويقابل أبا محمد الكسلان أو محمد بن على الجوهرى فيدخل قصراً ويرى بذخاً وثراءً لا يقاس بهما ما هو فيه من عز الخلافة وبذخ السلطان، مع أن أبا محمد كان كسولاً لا يملك أكثر من بضعة دريهمات أعطتها أمه لأبى المظفر ليشترى لابنها بضاعة من الصين عله يفيق من كسله ويعمل شيئاً فى التجارة.

كذلك تصور لنا البيئة المصرية فى كثير من أعياد هذه الطبقة وأفراحها. ففى الأعياد العامة نجد فسحة فىُ البساتين وركوباً فى النهر إما فى دجلة أو فى النيل، وهى على كل حال فى جو مصرى صميم، وفى الأفراح العامة أفراح السلطان تزين هذه الدكاكين الكثيرة وتظل مفتوحة ليل نهار. وأهم ما فى فرح الشعب بسلطان جديد أو بمولود للسلطان هو إطلاق من فى الحبوس وإبطال المكوس، ويعم الشعب فرح عظيم وفى هذا الفرح تحدث أحداث.

أما الحياة الخاصة لهؤلاء التجار فى منازلهم وبين أزواجهم وأولادهم فهى مصرية صميمة. وهى وحدها الحياة الخاصة المفصلة فى الليالى، فلئن ذكرت أحداث الملوك فى الهند وبلاد الإفرنجة وفى بغداد وفى البصرة وغيرها فالحياة الخاصة لم تكن إلا مصرية صميمة، لا ظل عليها من تاريخ أو خبر. انظر إلى قصة

علاء الدين أبى الشامات تر كيف يستقبل المولود وكيف يرقى ويسمى فى إذنه وكيف يرضع وكيف يحتفل (بسبوعه) وكيف يسمى وكيف يربى فى الطابق بعيداً عن أعين الحساد. ثم انظر إلى قصة قمر الزمان ومعشوقته تجد كيف بدئ بتعليمه القرآن قراءة وحفظاً، وكيف كانت البنت تعلم مثله أمر دينها ولا تعلم شيئاً بعد هذا. ثم انظر كيف يخرج بعلاء الدين والده إلى السوق وكيف ينظر إليه التجار حاسدين وممعنين فى الظن برئيسهم، فهم لم يسمعوا أن له ولداً وقد بهروا لجمال الصبى. وهكذا نجد فى هاتين القصتين وفى سائر القصص المصرى القوى تفاصيل عن هذه الحياة الخاصة- عن أفراح الزواج وتقاليدها، عن معاملات الزوج لزوجه، عن حب الأم وعطفها، عن سلطة الأب فى البيت، كل هذا نابض بالحياة حتى بتفاصيله الدقيقة ومميزاته المصرية الصرفة. ونجد فى هذه البيئة المنزلية الخاصة صورة الأم المصرية التى تحب ابنها وتسرف فى هذا الحب، وتحمى ابنها من عقاب الوالد العادل؛ أو التى تحاول أن ترجع الابن عن غيه بعد موت أبيه حتى لا ينفق كل ماله. وهذه الأم ليست أمّا جاهلة أمية وإنما هى زوج تاجر ميسور، وقد تكون ابنة رجل ميسور أيضاً، فهى تعرف القرآن والخط والحساب وتعلمه ابنتها، وهى سديدة فيما تحكم به من أحكام.

ولكنا نرى فى هذه الحياة المنزلية الخاصة عادات الشعب التى تصور روحه حقّا. فخوف الحسد واتقاؤه بشتى الطرق، وتشاؤم وتفاؤل يخرجان من البيت إلى السوق وإلى الرحلات. وهذه الآراء كلها قد صبغت بلون مصرى صميم، ولكنها عكست فى بعض الأحيان أشياء عامة عرفت عن المسلمين فى كل قطر من أقطار

الدولة الإسلامية؛ كالتشاؤم من زرقة العين مثلاً الذى نجده فى وصف التاجر رشيد الدين فى قصة زمرد الجارية وكذلك نجد صدى لبعض التشاؤم الخاص بحوادث التاريخ الإسلامى الأول. فنجد أم علاء الدين أبى الشامات فى قصته تتشاءم من أماكن فى طريق ابنها إلى بغداد، فتتشاءم من وادى الكلاب وإن أضافت إليه غابة الأسد أيضاً.

وصورت الليالى مجالس الشراب خير تصوير. شراب وغناء الجارية على العود (فهو يكاد يكون الآلة الوحيدة المذكورة من آلات الطرب وقد تفنن القاص فى وصفه)، ورقص من الجارية الجميلة. ولا يكون هذا كله إلا بعد سماط فاخر ومشموم. وكأنما يريد القاص، أو يريد هؤلاء التجار فى تلك المجالس، أن يشبعوا حواسهم كلها بأكثر ما يمكن إشباعها. وقد يتخلل ذلك لعب بالشطرنج إذا لم تكن القصة صميمة المصرية، كما نجد فى بعض المواقف من قصة على شار وزمرد أو من قصة عمر النعمان. والرجل تغلبه دائماً الجارية التى تلاعبه؛ لأنه مشغول بجمالها عن كل شىء. والجارية فى هذا المجلس، أو ما شابهه من مجالس الحب أو اللقاء، لا يكفى جمالها إشباع براعة القاص فى الوصف؛ وإنما هو يصف لباسها أيضاً فى شىء من التفصيل، الذى يعين على تصوره وإن كانت أكثر هذه التفاصيل مبهمة. فوفوة فى الحرير الذى تلبسه، وألوان منسجمة فى أغلب الأحيان، ثم مبالغة عظيمة فيما عليها من حلىّ هى عنوان جمالها. وكأنما قد أراد القاص أن يقول إنها قد استحقت كل هذه الجواهر فما أجملها إذًا.

وفى تصوير هذه الحياة الشخصية، وفى تلك القصص التى تحمل تفصيلات مصرية واقعية دقيقة نرى صورة من تلك الظاهرة

التى سنتحدث عنها بعد الكلام عن مناقشة النظام لتودد فى الفصل الخاص بالموضوعات التعليمية، صورة لبقايا عهد التشيع القوى فى مصر. فالمولود فى قصة علاء الدين أبى الشامات يرقى باسم "محمد" و"على". والحاكم بأمر الله فى قصة وردان الجزار يعرف الغيب. وكأنما تقف هذه الصورة إلى جانب تمجيد بنى العباس فى قصص هارون الرشيد. ولكن هذه وتلك قليلتان جداً فى الليالى ودين الإسلام عارياً من كل وصف ممثلاً للمسلمين، السنيين غالباً، هو الذى يصور دين جمهور الليالى فى سوقهم وبيتهم وفى خيالهم أيضاً. فالجن مسلمة وملوك البلدان العجيبة مسلمون يؤمنون بالإسلام دين خير الأنام ولا ظل لأى مذهب أو فرقة عليه.

وهناك ظاهرة مهمة فى تلك البيئة لم تغفل تصويرها الليالى وهى بيوت اللهو الخاصة، حيث يضيع الغريب ماله وما يدرى ماذا فعل، وحيث توجد تلك الجوارى الجميلات اللاتى قد تكن بطلات القصة. وفى قصة طاهر بن العلاء تصوير لبيت من هذه البيوت. والعجوز فى قصة الوزير الرابع من مجموعة قصص تتضمن مكر النساء إذا أرادت إغراء تقود هذا الشاب الذى وصل من سفره إلى بيت من تلك البيوت.

وأجلَّ التجار دينهم أيما إجلال، ولكن هذا لم يمنع من أن تعكس الليالى صوراً طريفة من تهكم المحكومين على حكامهم. فقد بعد سلطان هؤلاء عن الصبغة الدينية، وكان القضاة أنفسهم أداة لإظهار هذا التهكم. والقاضى الذى يبهر بجمال الجارية فيؤثر هذا فى حكمه إلى أقصى حد كثير فى الليالى. وهذه قصة زمردة الجارية وتلك القصة الطريفة التى يرويها الوزير السادس للملك فى

مجموعة قصص تتضمن مكر النساء تصور لنا كيف أن القضاة خاصة، والحكام حتى الخلفاء، كانوا فى أحكامهم وفيما ينفذون من عدل بين الناس متأثرين إلى حد بعيد بعواطفهم وغرائزهم التى كانت أقواها عاطفة التأثر بجمال الجارية الشاكية.

كذلك نجد القاضى فى خبر علىّ العجمى صاحب الجراب والكردى وقد كان يسخر منه الشاكى ومن اشتكاه. ويغتاظ القاضى ويحاول أن يحاربهما بنفس السلاح _ بهذا الكلام الفارغ الذى لا يؤدى إلى معنى والذى يكنى ثم يصرح بهذه السخرية اللاذعة من مقام القاضى، فيقول العجمى إن فى الجراب الذى يدعى ملكيته، أثناء سرد كل هذه الأشياء العجيبة: ". .. . وألف موسى ماض تحلق ذقن القاضى إن لم يخش عقابى ويحكم بأن الجراب جرابى" ولما يغتاظ القاضى يقول "ما أراكما إلا شخصين نحسين أو رجلين زنديقين تلعبان بالقضاة والحكام ولا تخشيان من الملام".

وجدير بالملاحظة أن عسف الحكام إذا صور فى القصص البصرى كما أسلفنا صور جداً ولكنه إذا صور فى مصر اتخذ أسلوب الفكاهة والسخرية. انظر إلى هذا الخبر فى قصة قمر الزمان ومعشوقته كيف صورت جبروت زوج هذا الصانع فى حكمها على أهل البصرة ألا يخرجوا من دورهم فى ساعة معينة من يوم معين؛ ثم انظر إلى هذا الخبر عن الحشاش مع حريم بعض الأكابر، ترَ كيف نزل هذا السخط على سلطة هؤلاء المتجبرات باسم أزواجهن إلى الفكاهة وإلى شىء من الفحش الذى يسلى العامة. فهذا الحشاش قد نعم يوماً ما بكل ما فى قصر هذا الكبير، وهو يبكى فى الكعبة ويدعو الله أن يغضب هذا الكبير وزوجه ليعود إلى

ما كان فيه، فإذا أمير الحج بعد أن سمع خبره يستحلف الحجاج أن يدعو له فهو معذور. كذلك نجد فى قصة جودر المصرية الصميمة أن القاص عندما أراد أن يصل جودر إلى مقام السلطان لم يوصله كما أوصله عبد الله البرى، أو كما أوصل حاسباً. وإنما هزأ بالسلطان وأرانا إياه، وقد صفرت خزائنه من المال، حائراً لا يعرف ماذا يفعل. ولكن هذا التهكم الفكاهى لم يمنع أن يصور القصص المصرى خوفاً عظيماً من سلاطين مصر أو ولاتها؛ وهذه صورة أبى طبق فى قصة معروف الإسكافى ترينا إلى أى حد كان هؤلاء يخيفون الشعب بتعسفهم.

ولم يمنع هؤلاء القصاص إجلالهم لدينهم وشدة تعلقهم به، فقد كان أول ما يتعلمون فى صباهم وأصدقه وكل ما يتعلمون فى حياتهم، من أن يلاحظوا أن هؤلاء النصارى الذين كانوا يعتنقون الإسلام لم يكونوا يفعلون ذلك إلا للاستمتاع ببعض المبيحات فى الإسلام لتطلق من زوجها النصرانى. وفى هذه القصة تصوير لهذا الاعتناق الذى لا يدل على أكثر من أن هذه المرأة أرادت بإسلامها الانتقام من زوجها فوق الخلاص منه.

ولكن الدين الإسلامى صبغ بيئتهم كلها صبغة قوية، فظهر هذا التدين الساذج العميق فى كل حادثة من الحوادث الجسام فى القصة- عند الموت وعند الولادة وعند وقوع المكروه وفى كل مقام يتجلى فيه الإيمان القوى كأقوى ما يكون، فتصبح لغة القصة وتصرفات الأبطال كلها وقد أنيرت بنور من الإسلام الذى يؤمن به صاحبه إيماناً هادئاً متوكلاً على الله طامعاً فى مغفرته وفرجه طمع المستيقن من رحمته.

حتى لقد أخفى هذا الإيمان القوى ناحية مهمة من حياتهم العادية؛ فلم نجدهم يصورون استعانتهم على تحقيق ما يتمنون فى حياتهم أو ما يطلبون لأنفسهم بصورة الواقع الذى كانوا يفعلون، فلا ذكر للأولياء وخدمتهم وزيارتهم إلا فى الأخبار وهذا قليل أيضاً. ولم يذكر من أوليائهم فيما أعرف إلا سيدى عبدالقادر الجيلانى والسيدة نفيسة عرضاً فى قصة علاء الدين أبى الشامات التى نالها هذا من مخرج للقصة مصرى حديث فى أغلب الظن. كذلك يذكر الشيخ أبو الحملات عرضاً فى قصة دليلة المحتالة. ولكنا لا نجد استعانة بالنذور والصدقات وبركة الصالحين، فالسبيل إلى ما يطلبون واضحة وهى الدعاء والصبر حتى يمن الله بالفرج أو بتحقيق الغاية. أما أثر الصالحين ففى أن يدعوا وتستجاب دعواتهم، وفى أن يُتقرب منهم أحياءً ويزاروا أمواتاً لمجرد التبرك ليس غير. وحتى فى أشد الكرب، فى الحب الذى لا حيلة فى الخلاص من ألمه، لا نجد سحراً ولا طلاسم مع أن العرب عرفت شيئاً من هذه الأساليب فى الحب[1]؛ ومع أن المصريين يعرفون، وهم قد عرفوا، من سبل السحر فى الحب كثيراً؛ لا شىء من هذا وإنما استسلام دائماً لما أراد الله، ودعاء يستجاب عادة وقلوب تحنو وتشفق وتساعد فيكون الفرج الذى لا يتأخر طويلاً.

ويغيب الابن فى تجارته أعواماً لا خبر عنه ولا هو يعود؛ فلا نجد هذه الأم إلا باكية فى بيت الأحزان إلى جانب قبر أقامته

(١) فى كتاب الأغانى خبر عن العقد التى كانت تستعملها ظلامة فى حب كثير (جـ ٩ ص ٢٢٤) (طبع دار الكتب) وكذلك نجد كلامًا فى هذا الموضوع حول كلمتى (السلوى)/ و(التأخيذ) فى لسان العرب وفى كتاب النهاية فى غريب الحديث لابن أثير الجزرى فى مادة (أخذ) حديث بين امرأة وعائشة حول هذا السحر فى الحب.

لابنها. فلا توسط فى أن يعود ابنها إلا البكاء والدعاء. وكان القاص قد شهد هو نفسه هذه المقاساة لفراق من تغرب. فكم من تاجر قد رحل وهدأت أخباره ثم انمحت وهو قد يعود ولكنه قد لا يعود أيضاً. لذلك تجده حريصاً جد الحرص على أن يرجع الغريب إلى أهله وإلى أمه الباكية على قبره خاصة.

وألقى الإسلام وما علمته لهم حياة التجار من دروس عن المال وطبائع الناس وما قاسوه فى حياتهم من مرارة الخسارة والذل بعد المكسب والعز، أو الغربة والأخطار بعد الأهل والأمن، ظلاً كثيفاً على نظرتهم نحو الحياة. فحنوا على حزينهم وساعدوا مكروبهم وأكرموا غريبهم وحافظوا على أموال غائبهم بقدر ما كرهوا شريرهم، وكانوا كلهم حرباً عليه. وصبغت بيئة التجار تلك بإسلامها ومغامراتها وحياتها العادية الشخصية أكثر قصص الليالى؛ ونفذت إلى بيئات لم يكن يريد القاص إلا إبعادها عن مصر فجذبتها بيئة تجار مصر بقوة واقعها، الذى عاشوا فيه قاصين ومستمعين. ولولا أثر أخبار التاريخ العراقى خاصة والعربى عامة، ولولا بعض آثار باهتة هندية أو فارسية لكانت بيئة التجار المصريين وحدها أقوى دعائم الوحدة فى هذا القصص المتنوع الكثير.

الفصل السادس

الموضوعات التاريخية فى الليالى

١

إذا تتبعنا تاريخ الآداب وجدنا أن الخيال يسبق الواقع فى وجوده فيها مهما اختلفت الأمم، ففى كل أمة كان أدب الخيال ثم أدب الواقع، وفى كل أمة كان أدب الأبطال والآلهة ثم أدب الإنسان العادى ذى الصفات الممتازة ولكن ذى النقص الكثير أيضاً. كان أبطال القصص إلى ما قبل قرن أو قرنين أو ثلاثة، حسب الأمم، أبطالاً خياليين مثاليين فيهم صفات لا توجد فى الإنسان العادى شرًا أو خيراً، ثم تدرجت الآداب فى تطورها حتى أصبح بطل القصة إنساناً عادياً يغلط ويعذب ويضعف وقد يجبن فنلتذ بقراءة وصف حاله وأعماله فى الجبن كما كان أسلافنا لا يلتذون إلا بوصف حاله وأعماله فى الشجاعة والإقدام. هذه الظاهرة التى نجدها واضحة فى القصص، لأنها ما كادت تظهر حتى درست وأبرزت نواحيها المختلفة، نجدها أيضاً فى تطور علم التاريخ.

كان التاريخ لا يهتم إلا بالأبطال أو الآلهة ولا يؤرخ إلا حوادثهم التى أبت الحياة أحياناً أن تمد الواقع بها، فاستمدها المؤرخون من خيالهم. ثم تدرج هذا الباب من أبواب المعرفة فى تطوره فإذا حوادث الملوك تدون ثم إذا حوادث القواد وأخيراً حوادث أفراد الشعب لتبيان الحال الاجتماعية فى الأمة. وأصبحت، فى بعض الأحيان، حادثة عن رجل الشارع تدل عند المؤرخ فى موضوع بعينه على أكثر مما تدل عليه وفاة ملك أو قيامه.

كان التاريخ إذًا فى أول أمره يعنى بالكامل البالغ أقصى درجات الكمال، وتمثل هذا الكمال فى بطل تُمجد أعماله أو إله يعبد. وعلماء الاجتماع يختلفون فى أى العصرين كان له السبق فى أن يحتل أذهان الشعوب، ويغذى أساطيرهم أو تاريخهم الذى كانوا يؤمنون أنه قد وقع ـ أكان العصر الذى كان التاريخ فيه عبارة عن أخبار الآلهة أسبق أم أن الذى سبق هو العصر الذى كان التاريخ فيه تمجيد شجاعة الأبطال ليس غير. ولعل العالم النفسانى الألمانى وونت(Wundt) أوفى من تعرض لهذا الموضوع فى كتابه "علم نفس الشعب"(1)، فقد بسط المسألة فى حوالى المائتى صفحة مبيناً رأيه الذى يعارض به أكثر علماء الاجتماع والنفس، وهو أن عصر الأبطال قد سبق عصر الآلهة فى الوجود.

والذى يعنينا نحن فى هذا الموضوع هو أن التاريخ الذى كان يدور حول أى من الموضوعين كان إلى القصص، وإلى القصص الخيالى، أقرب منه إلى التاريخ بمعناه الذى وصل إليه الآن. بل إن ما بقى لنا من هذه الأخبار إلى اليوم يفتح أمامنا أبواباً من المشاق فى

---

(1) Elements of Folk Psychology.

استخلاص التاريخ الحق لكثرة ما استولى الخيال على هذه الحقائق وصبغها بما شاء ذوق الشعب أن يصبغها به. وأصبحنا نجد فى تاريخ كل أمة فترة طويلة تسبق التاريخ الحق كل ما نعرفه عنها ظن أو ترجيح. ولست أشير إلى تلك الفترة، التى تعم تاريخ البشرية كلها والتى أصبح من المتعذر جداً، إن لم يكن من المستحيل، الوصول إلى أية حقائق تاريخية عنها. فقد استخلصها الدين لنفسه وبسط سلطانه عليها ولم يسمح للعلم بعد بأن ينفذ إلا إلى النادر التافه منها.

وبدأ تدوين التاريخ فى كل أمة فى عصر ما. وإذا ما دون فقد بدأ شىء من التحقيق يصحب هذا التدوين. ثم تدرجت الدقة وتدرجت الرغبة فى وصف الحوادث كما حدثت وقَلَّ أثر الخيال شيئاً فشيئاً حتى وصلنا إلى هذا التاريخ المدون الذى نقرؤه لنستخلص منه ما نريد أن نستخلص عن علم. وفى كل خطوة من خطوات التدرج نحو الواقع من جهة، ونحو الصدق والأمانة من جهة أخرى، فَقَدَ التاريخ جزءاً مما كان يتمتع به من خصب الخيال والجمال الأدبى، حتى وصلنا إلى التاريخ الحديث الذى نتعلمه فى المدارس. ولولا تنبه المؤرخين إلى وجوب دراسة الجماعات وخطر شأنها فى تاريخ الأمة، وإلى قيمة التصوير الجيد للحوادث أو للأشخاص الذين يقومون بالحوادث التاريخية. لأصبح التاريخ بعد قليل مجرد أسماء و أرقام.

وكلما بعد التاريخ عن القصص والخيال ازداد بعد العامة عن تذوقه وتعلمه. ولكن شوقهم إلى معرفة المجهول وإلى التمتع بوصف الحوادث التى لا تقع فى حياة الفرد العادية لم ينقطع؛ فكيف إذًا

تغذى تلك الرغبة؟ فإذا أضفنا أن المسلمين، والعرب خاصة، لم يكن فى حياتهم الاجتماعية مسرح يسليهم، وإذا عرفنا ميل دولتهم إلى الحرب وامتلاء تاريخهم، وخاصة تاريخهم المتقدم، بالحروب عرفنا شيئاً عن شدة ميل هذا الشعب خاصة إلى أن يعرف تاريخاً. لم تكن السبيل صعبة ولا شاقة. فلئن كان العلماء قد استأثروا بهذا اللون من ألوان المعرفة فإن العامة لم تنقطع عنها الأخبار التاريخية فى يوم من الأيام. وهذه الأخبار تأثرت بنزعة التحقيق ووصف الواقع ولكنها ظلت محتفظة بكثير من خصائص التاريخ فى عهده الأول؛ فهى تدل على بعض هذه الخصائص فى انتقائها أو انتقاء الحوادث التى تقص حولها، وهى تدل أيضاً على كثير من المميزات فى كثرة ما حشيت به من خيال أحياناً، وفى اختلاقها الكامل أحياناً أخرى، وفى تزينها بالشعر الذى يضيف إلى جودتها الأدبية كثيراً.

وظلت عند العامة أخبار تساير حوادث التاريخ خطوة خطوة. فإذا كان الإسكندر قد فتح وفتح من بلاد فليستأثر المؤرخون قديماً وحديثاً بحوادث الحروب محققين السنين وعدد الجيوش وبواعث الهزيمة والنصر، أما العامة فقد ظفرت ببطل حربى ليس يهم متى كان ولا فى أية معركة انتصر وإنما الأهم أنه بطل شجاع؛ فلتضع حول شجاعته أخباراً وأخباراً كلها مبالغة وكلها خيال، ولا بأس من أن تحشر حقيقة هنا أو هناك ما دامت تلك الحقيقة تتماشى والروح العام لرواية الخبر.

وفى كتب التاريخ الإسلامى وكتب الأدب العربى من هذه الأخبار التى حشرت مع التاريخ المحقق شىء كثير. ذلك أن تدوين التاريخ الإسلامى عاش قروناً قبل أن تستولى نزعة التدقيق والتحقيق

والتمحيص على علمائه، فقل منهم من كان يدقق أو يحقق وكثر منهم من كان يكتب؛ لأنه وجد عنده مادة تدون. وامتلأت كتب التاريخ الإسلامى منذ ميلاد الرسول (ﷺ) إلى عصرنا الحديث، على كثرة ما مر بالأمم الإسلامية من حوادث، بكثير من أخبار قصصية تاريخية رويت فى أسلوب أدبى قصصى؛ ولست أمثل بأسماء إذ يكفى أن نأخذ أى بطل من أبطاله لنجد حوله بعض هذه الأخبار، تكثر أو تقل حسبما صادف اسمه عند العامة من حظ. بلى يكفى أن نأخذ كتاباً كسيرة الرسول (ﷺ) لمحمد بن هشام، أو كتاباً ككتاب النقائض، لنجد من هذه الأخبار الشىء الكثير.

لم ترض العامة إذًا إلا بأن تصور التاريخ على النحو الذى ألفته وإن كانت قد خففت قليلاً من الخيال حوله. ولقد وجدت فى أخبار الجن والشياطين منفذاً عظيماً لهذا الخيال، فنما وزاد فى هذا الميدان زيادة لم يوقفها تقدم علم أو انتشار تعليم. ولكن التاريخ المدون فى الكتب وما يكسبه هذا التدوين من جلال أغرى العامة بأن تستنزله إليها. فما يمنع القصاص إذًا من استغلال هذا التاريخ المدون والذاكرة لا تعى كل حوادث الماضى العظيمة، والحاضر قليلاً ما يسعف بالجديد. أخذ القصاص كتب التاريخ مادة لهم ففيها حوادث الماضى وفيها كثير من هذه الأخبار التى انتشرت حول حوادث بعينها. ويجلس القاص إلى سامعيه والمادة وفيرة والخيال خصب فيقص ويقص، ويفتن الناس به، بل ينصرفون عن أنفع الجد أحياناً إلى هؤلاء القصاص. والعامة تستزيد والفتوح الإسلامية تفتح أمامها آفاقاً من مادة جديدة لهذا القصص. هذه الشعوب الجديدة ما شأنها وماذا هى؟ وتكثر أخبار الفرس والروم. أخبارهم

السياسية التى لم تكن قد دخلت الجزيرة العربية مع ما دخلها من أخبار حول الديانات. فإذا التاريخ القريب لهذه الأمم يملأ أفواه القصاص أخباراً. وإذا أبطال هذه الأمم يزاحمون أبطال العرب فى القصص. وإذا خالد بن الوليد يوجد إلى جانبه رستم. وإذا النعمان ابن المنذر يوجد إلى جانبه كسرى وهكذا...

ولكن بهجة الجديد تبلى فيصبح هو أيضاً قديماً. وماضى العرب وأخبار هذا الماضى قد كررت والعامة تريد قصصاً جديداً. وهنا يلجأ القاص إلى الباب الذى لا ينضب معينه، والذى ينقذ من استجار به وهو الخيال، يخترع أبطالاً لا وجود لهم يسميهم بما شاء من أسماء، ويخلق لهم ما شاء من حوادث، وقليلاً قليلاً يستقل القصص التاريخى ويتحرر من قيود التاريخ. أما ما قد استساغ أولاً فهو باق يستغل؛ وأما ما قد اخترع فمجال الزيادة فيه واسع عريض. وهكذا أصبحت حوادث بعينها معيناً لا ينضب لأخبار وأخبار لو جمعت ما كان يمكن لها أن تحدث كلها فى هذه الفترة من الزمن، أو فى هذا المكان بعينه الذى يروى أنها وقعت فيه. ولكن هذا لا يقلق بال العامة فى شىء. وسواء أعاش الإسكندر منذ ألف عام أم منذ ألفين فإن شجاعته كانت خارقة وأخبار حروبه مسلية. وماذا يهم العامة من أمر الإسكندر إلا ما أحاط به من أخبار تدل على أنه كان بطلاً غير عادى. وسواء أفتحت الأندلس فى عهد عبدالملك بن مروان أم فى عهد الوليد أم فى عهد أى خليفة من خلفاء الإسلام فإنها قد أتاحت للعرب أن يروا أشياء عجيبة، هذه الأشياء هى موضع الاهتمام وهى وحدها التى ينصت إلى وصفها. فإذا كان الواقع مجهولاً، إذا كانت بطولة الإسكندر مجهولة الأسباب

والمظاهر التى تحددها وتفردها، أو إذا كان ما عثر عليه العرب فى الأندلس غير دقيق ما وصف به، فما أسرع ما يؤتى بأشياء من قديم أو حديث أو خيال لتلصق بهذه أو تلك من حوادث التاريخ لتسد هذا النقص الذى تحسه العامة فيها.

ولست فى حاجة إلى استزادة قول إن الشعب لا يمكن أن يفكر إلا فى مظهر الأشياء، فإذا بهره شىء فألق عليه ما شئت من خيال حوله فهو سيصدقه. وإذا أحب شيئاً فزد فى الصفات المحبوبة فيه ما شئت، وإذا كره فافعل العكس فإنه لا يمكن لك أن تخطئ ما دام الروح العام موافقاً عليه. أما فكرة الممكن وغير الممكن، فكرة الزمان والمكان وطبائع الأشياء والتناقض والمستحيل فكل هذه إذا طالبنا الشعب بالإحساس بها فإنما نطالبه بما ليس له فيه حيلة. يكفى أن تخرج ما شئت من خير فى درجة من درجات البراعة، أو أن تتملق به عاطفة قوية عند العامة فإذا أنت مصدق. إن هذه الأخبار التاريخية التى نرفضها فى البحث ولا نعتمد عليها كانت هى التاريخ، الذى يصدقه آلاف وآلاف من الشعب؛ هذه الأخبار عن وجود حاتم وعدل الرشيد وحكمة لقمان وسياسة كسرى وغيرها هى التاريخ الذى عاش عليه، ولا يزال يعيش، أبناء الإسلام ممن يفوقون قراء الكتب العلمية عدداً وإيماناً بصدق التاريخ.

٢

ولعله مما يكمل النظر إلى هذا القصص التاريخى أن نستعرض عنه شيئاً خارج هذه البيئة الإسلامية التى أنصتت إلى الليالى، لنرى كيف كان هذا الفن من فنون القصص يغذى العامة على مدى العصور على نحو لم يكن يختلف كثيراً عما كان عند العرب؛ ولنرى

كيف أنه اتخذ فى تطوره صوراً مختلفة ثم إذا هو قد استوى آخر الأمر فى هذه العصور الحديثة فنًا له خطره فى القصص الغربى، كانت له دولة ضعفت قوتها ولكنها تمتعت بسلطان عظيم أكثر من قرن، وخلدت أسماء كتّاب مازلنا نقرأ لهم فى شغف إلى اليوم. وما زال هذا الفن يحمل هذه المعالم القوية من الخيال والتحريف التى حملها منذ أول أمره.

قلنا فى بدء هذا الفصل إن العامة لا يمكن إلا أن تعيش على مقدار معين من التاريخ. ولكن العامة فى كل أمة ليسوا سوءاً من حيث تذوقهم لفنون الأدب. فلئن قصّت أمة تاريخها أخباراً قصاراً مزينة بالشعر والخيال القصصى فإن أمة كالأمة اليونانية تأبى إلا أن تقص تاريخها قصائد طويلة من شعر خالد. هذه الإلياذة والأوديسة وما ادعتا من تاريخ تقصانه كانتا أهم معلومات الشعب اليونانى وأصدقها عن تاريخه. وفى هذه الفترة من فترات رقى هذا الفن الأدبى، فن القصص التاريخى، يكون تحكم العامة فيه فى كل زمان ومكان تحكماً قويًا. فالخيال يكثر، ومواقف الفروسية والبطولة تكثر. وتخلد أسماء أبطال خياليين، تشغل مسألة وجودهم أو عدم وجودهم علماء التاريخ، ولكن الأهم فى أمرهم أن تؤمن العامة بهم وبأعمالهم. والخاصة أيضاً لها حياة تستمتع فيها بشىء من اللهو والتسلية. وكان هذا القصص الشعرى الذى بلغ من الجودة الفنية مبلغاً عظيماً لا يمكن له أن يظل وقفاً على من كانوا يسمعون المنشد من أفراد الشعب العاديين. وهؤلاء الخاصة كانوا معهم حينما سمعوا وقد طَرِبوا هم أيضاً وراقهم الخيال وفتنتهم براعة الوصف وسحرهم جمال الشعر، فلم يسألوا أنفسهم عن الحقيقة

والخيال وإنما طربوا والتذوا واستخلصوا هذا الشعر لأنفسهم هم أيضاً. وبذلك لم يكن هناك عامة وخاصة فى حقيقة الأمر فى صدد هذا القصص الشعرى التاريخى. أكثر من هذا أن هذه الخاصة كانت فى أشد الحاجة إلى إنشاد الشعر الذى ينظم حوادث التاريخ لأغراضها الشخصية، فهى تدعى الشرف والرفعة فى النسب، بل إنها تدعى الانحدار من نسل الآلهة أحيانًا، فأين هذا الذى يغذى غرورها واعتقادها؟ وماذا كانت مهمة الشعراء إن لم تكن نظم تاريخ الأسر الأرستقراطية؟ فيهولون ويعظمون ويمجدون، فمبقدار هذا التهويل والتعظيم والتمجيد قد يكون أجرهم أحيانًا. وبذلك نشأت طائفة من الشعر القصصى التاريخى فى نظم مناقب الأسر، تنشد فى أعياد الأسرة ومناسباتها الخاصة، وتنشد إذا أرادت الظروف وكان هناك تفاضل ومنافسة بين الأسر المختلفة.

عرف القصص التاريخى عند اليونان صورته الأدبية على هذا النحو قديمًا، كما عرف صورته الأصلية، التى تتمثل فى تاريخ العرب قوية ناضجة، صورة الأخبار التى تروى فى أسلوب يختلف جودة وجمالاً حسب الطبقة المنصتة إليه؛ وقد يبلغ من الإجادة مبلغًا قويًا من حيث الأسلوب وما قد زين به من شعر كما نجد فى كتاب النقائض.

وفى أوروبا فى العصور الوسطى سادت نزعة الفروسية سيادة عظيمة، وأصبحت عنوان الحياة فى هذه العصور الطويلة المشتتة التاريخ والحوادث، وبذلك عظم أثر الحروب والشجاعة والرجولة الفارسة فى الآداب. واستمرت هذه النزعة إلى أوائل العصور الحديثة فى بعض الأمم، ولو لم يتصد قاص إسبانيا الأشهر

سرفانتس (Cervantes) بكتابه الذى أثر فى كل أدب غربى، والذى يعد من أمهات كتب الأدب العالمية "دون كيشوت" (سنة ١٦٠٥)، للسخرية من هذا الفارس جوّاب الآفاق لاستمرت تلك النزعة عن العصور الوسطى فى آداب أوروبا إلى ما بعد هذا القرن السابع عشر الذى خفتت فيه.

ووجدت القصة، لأنها أقدر فنون الأدب على الوصف المفصل الطويل، فى ميدان الفروسية هذا مجالاً واسعًا، وأصبحت لمرونتها وطولها تتسع لوصف الحروب والقلاع والحصون والشجعان يتصاولون، ثم الحوادث العجيبة الطريفة التى تحرك هذه الحروب. من أين للقاص إذًا بهذه الحوادث وهو يريد أن يعجب القراء، وهو يريد من جهة أخرى ألا يجعلهم ينظرون إلى حروبه تلك إلا بعين الجد؟ وأين هى الحوادث فى واقع الحياة التى تثير حروبًا يهتم لها كل فرد؟ المعين الوحيد هو الأحداث السياسية. ولكن الأحداث السياسية جافة شيئًا ما. وهنا يأتى الخيال ليصبغها بشىء من الروعة والجمال، فإذا هذه الأحداث السياسية ملونة بحوادث عن حياة هؤلاء الأبطال الشخصية. وينشأ فى قصص الفروسية هذا تاريخ عجيب، هو ما قد وجدنا صورته عند العرب فى الليالى فى قصة عمر النعمان- حروب سياسية ولكنها حروب لأغراض شخصية فى حقيقة الأمر. وبمقدار ما نتحمس للبطل من أجل غرضه النبيل نحبه؛ لأننا نعرف عن خياته الخاصة ما قد أطالت القصة فى سرده.

وقليلاً قليلاً توارت حياة العصور الوسطى أمام الواقع القوى لحياة شعوب أوروبا. وأصبحت الأحداث السياسية المهمة، والدول القوية الحديثة الإنشاء المؤثرة فيما حولها تحتل مكانًا مهمًا من تفكير القصاص. وهنا بدأ اتجاه القصص إلى تصوير الواقع. وهذه الكاتبة الإيرلندية ماريا إدجورث (Maria Edgeworth) أول من تبرز فى هذا الميدان فتصور إيرلندا بكل ألوانها الزاهية، وعاداتها وتقاليدها وسكانها، وتخرج لنا بقصصها المتعددة صورة قوية لهذا البلد، فى كل ما يمكن للقصة المرنة أن تبرز من دقائق وتفاصيل. ويأتى الكاتب الإنجليزى الذى يتزعم فن القصص التاريخى فى الأدب الإنجليزى بل فى الأدب الأوروبى ولترسكوت[1] (Walter scott) فيحاول أول أمره أن يقلد هذه الكاتبة، لأنه أحب بلده إسكتلندا كما أحبت هى بلدها أيرلندا، ويريد أن يخرج صورة حية لوطنه. يصوره كما هو _ كما عرفه وكما أحبه؛ ولكن سكوت مشهور بوفرة الإنتاج، ولقد اضطرته ظروفه المالية إلى الإنتاج السريع الكثير، فقد كانت كتبه تدر عليه مبالغ طائلة، وقد كان دينه فى الواقع معجزًا. وكتب سكوت وكتب، وتجاوز الواقع الحالى إلى ماضى وطنه يستمد منه موضوعات لقصصه كما كان يفعل الكتاب قبله فى غير فن القصة، ولكن فيما يشابهها من فن وهو المسرحية التاريخية، كالتى نجدها عند شكسبير فى «ريتشارد» الثانى والثالث و«"الملك لير» وغيرها. وتاريخ بلده القريب ملىء بموضوعات قصصية، ما أيسر ما يرجع إليها فى كتب، أو ما أيسر ما يسمع تفصيلاتها الحية ممن لا يزالون يعاصرونه؛ وهكذا أخرج الـ

---

(١) انظر Life of sir walter scott: Lockhart

(Waverly Novels) تمثل من تاريخ إسكلتلندا جزءاً طويلاً مهمًا. ولم يكن سكوت مدفوعاً فى هذا التصوير بشعور وطنى، وإنما هو مدفوع فى ذلك بشعور شخصى صرف. كان يحب بلده، وكان يحرص على هذه العادات وتلك الصور، التى بدأ الزمن فى سيره أن يعفّى معالمها، ورأى أنه إذا جعلها فى كتاب نابضة بالحياة عاشت فى أذهان الناس على الأقل وإن اختفت عن أنظارهم. وامتد الميدان به إلى تاريخ أمم أخرى. إلى تاريخ إنجلترا عامة، وإلى تاريخ فرنسا، وإلى علاقات إنجلترا بشعوب الشمال، وما حدث فى كل هذا من حروب ومعاملات.

كل هذه القصص التى كتبها سكوت، وعددها يبهر لكثرته، استمدها من كتب التاريخ التى كان يقرؤها[1] أولاً، ومما كان يرى ويسمع ويحس ثانياً. وحفلت قصصه لا بالبطل التاريخى والبطلة التاريخية وحدهما، وإنما بطائفة كبيرة من الشخصيات التاريخية حولهما. وتعدد شخصياته لم يكن يسعفه به التاريخ فحسب، وإنما كان يسعفه به الخيال أيضاً.

وبرع سكوت فى وصف القصور ووصف الحروب براعة جعلت هذا التاريخ الذى يقصه نابضاً بالحياة. ولقد كان أقدر كاتب على إنطاق الملوك والعظماء كما قال عنه ناقدوه؛ وهذه الميزة ملأت فجوة مهمة فى مصادره. فهؤلاء الأبطال يصورهم التاريخ فى أعمالهم ولكن أحاديثهم لا تكتب فى التاريخ إلا فى قلة وفى مناسبات خاصة. والبطل فى القصة يتكلم كثيراً لأنه شخص حى، لا تاريخى قد مات.

(١) كتاب فرواسار (Froissart) خاصة.

ولكن سكوت لم يكن له من وقته ولا من ملكاته ما يساعده على تصوير هذه الشخصيات التاريخية صورة قوية حقة. فالمناظر والملابس والعادات كلها كانت دقيقة فى تفاصيلها أمينة لأصلها التاريخى، لأن هذه من السهل نقلها إلى الرواية بل من السهل تأقلمها فيها، والرواية أقدر الفنون الأدبية على حملها وأليقها بأن تحتفظ بها كاملة قوية. ولكن الطبيعة النفسية الشخصية تحتاج إلى دراسة وإلى تفكير وإلى تأن فى الإنتاج؛ لذلك كان هؤلاء الأبطال وهذه الشخصيات، رغم كل هذا الجو التاريخى القوى الذى أسبله عليهم الكاتب، شخصيات حديثة إلى حد بعيد.

حتى هذه الأحداث التاريخية لم يكن من الممكن له، وإنتاجه بهذه السرعة، أن يكون دقيقاً فى عرضها. هذه قصة إيفانهو (Ivanhoe) التى تصور العلاقات بين السكسونيين والنورمانديين كم فيها من الأخطاء التاريخية؛ وما ذاك إلا لأن الكاتب يقص تاريخاً يحتاج إلى درس لعرضه لأنه بعيد عنه. فإذا ما تعرض إلى الكلام عن تاريخ إسكتلندا فى الستين سنة التى سبقته فهو فى هذا الجزء من قصصه التاريخية أمين لحوادث التاريخ أمانة كانت تقوى بما كان يعرفه معرفة دقيقة من عادات قومه وتقاليدهم الماثلة أمامه؛ ولكنها أمانة لم تخل من أخطاء قليلة ضاعت وسط هذا الأثر القوى للوصف الدقيق والمناظر الحقيقية. أما فى قصته إيفانهو فقد امتد الخطأ إلى خلط عادات عصور مختلفة. ذلك أنه إذا تكلم عن اليعاقبة وتاريخهم فى (Waverly Novels) كان إحساسه بهم فى دمه لأنه أسكتلندى؛ ولكنه إذا تكلم عن العصور الوسطى فى أيفانهو كان إحساسه بهؤلاء الأبطال ومثلهم العليا إحساساً يوحيه إليه الخيال

المستمد من القراءة. وبين هذين النوعين من قصص سكوت التاريخية من حيث أمانتها للتاريخ تقف قصص كتبها عن القرنين السادس عشر والسابع عشر، أمثال قصة كنلوورث (Kenelworth) المعروفة فقد كان الخطأ التاريخي فى هذه القصص أقل من الخطأ فى قصص العصور الوسطى وأكثر من الخطأ فى قصص تاريخ إسكتلندا القريب.

ولئن صورت قصص سكوت مبلغ خضوع القصة لحقائق التاريخ فقد صورت، بذيوعها بين طبقة خاصة وانتشارها العظيم بين عامة القراء الإنجليز وغير الإنجليز من الشعوب التى ترجمت آثاره، مقدار ما يلقى هذا القصص التاريخى فى كل العصور من قبول لدى مختلف الطبقات. فهو مسرح للخيال عجيب حر، وهو فى الوقت نفسه مجال للوصف الدقيق والمعلومات الحقة واسع حىّ. وهو عند الخاصة يمثل أدباً فى درجة من درجات الجودة، وهو عند العامة يمثل أدباً ولكنه يمثل تاريخاً، قد يكون هو الأصح وهو الأصدق فى نظرهم أو قد يكون هو الوحيد الذى يعرفونه. فإذا تحدث التاريخ طويلاً عن «شارل» و «هنرى» و«إليزابيث» وأبطال الحروب الصليبية للخاصة أحاديث مختلفة، فقد تمثل هؤلاء الأبطال لعامة القراء فى صورهم التى رسمها لهم سكوت، صور محاطة بمناظر معينة وبألوان وملابس وحوادث هى التى نجدها موصوفة فى قصصه؛ فطغى وصفه لها على تحديد هذه الشخصيات تحديداً يفردها أو يميزها تمييزاً تاريخيًا دقيقاً.

وذاعت قصص سكوت ووجد له مقلدون كثيرون وخاصة فى ألمانيا التى عاشت أزماناً من تاريخها الأدبى على هذه المقلدات

لقصص سكوت. وقلده الفرنسيون والإيطاليون والإسبانيون. ولكن أحداً لم يبرز من هؤلاء ولم يذع صيته فى هذا النوع من القصص، ولم يضف إليه عناصر قوية جديدة أمدت فى حياة هذا الفن، بقدر ما فعل مقلده المشهور إسكندر دوما الكبير. فقد تصدى عن طريق المسرح، وعن طريق القصص، إلى تصوير تاريخ فرنسا للجمهور. وكما فتن سكوت بتاريخ الفرسان فى العصور الوسطى فقد فتن بهم دوماً، وكما استطاع سكوت أن ينجو من كثرة الأخطاء التاريخية عندما تصدى لتصوير تاريخ إنجلترا القريب فكذلك فعل دومًا، فألف فى هذه الموضوعات التاريخية قصصه. وقد ترجم الكثير منها إلى العربية، وإن كانت الترجمة شعبية لم تبذل فيها العناية الكافية ولم تتوفر لها القدرة اللازمة لمثل هذا العمل العظيم ـ قصص الفرسان الثلاثة والكونت دى مونت كريستو وغيرها مما شاع فى مصر فى أوائل القرن العشرين. وأما على المسرح فقد أراد، كما يقول هو فى مذكراته، أن يشاهد الفرنسيون كل ليلة صفحة من تاريخهم؛ بدأها بمسرحية (La Reine Margot). وأما فى غير المسرح فقد أراد أن يعرض بهذه الحلقات المسلسلة الطويلة صوراً مختلفة متعددة لعصور تاريخية فتنته ـ عصر نابليون، وعصر فرنسا القريب قبيل القرن التاسع عشر، وعصور أوروبا الوسطى. وكما استعار سكوت ملوك فرنسا أحياناً، كما فعل فى قصته لويس الحادى عشر، وفرسان العصور الوسطى، وملوك التاريخ القديم والحديث لوطنه إسكتلندا، فكذلك فعل دومًا فى فرنسا. وكما مجّد سكوت عصر إليزابيث فى رواياته ووصف بلاطها أحسن وصف فكذلك فعل دومًا فى هنرى الثالث وفى وصف بلاطه. حتى أن نقاد

دوما كثيراً ما وجدوا عنده مناظر بعينها ومواقف بذاتها تكاد تكون مجرد ترجمة لما عند سكوت. ودوما لم ينكر أنه درس سكوت دراسة دقيقة. ولقد انتفع بهذه الدراسة خير نفع فى مسرحه؛ فأمدته تلك المناظر الكثيرة القوية من قصص سكوت بمناظر لمسرحياته خلقت لها أجواء زاهية حية كانت من أسباب نجاحها العظيم. ولعل الكاتبين تشابها حتى فى هذا النجاح الذى اعتمد على عامة الجمهور أكثر مما اعتمد على الخاصة من القراء.

ولكن دومًا كان فرنسيًا بينما كان سكوت إنجليزياً. ومعنى هذا أن دوما كان إلى حد ما فى حل من هذه الطبيعة المحافظة الشديدة المتعصبة لما هو مألوف عادى غير شاذ. ولهذا استطاع دوما أن يصل إلى ما لم يصل إليه سكوت فى تصوير شخصياته؛ من جعلهم عنيفين فى إحساساتهم غير متقيدين بالتقاليد والمألوف من الأوضاع الاجتماعية. واشتدت عواطف أبطال دوما وكثر لذلك دور المرأة الذى تلعبه فى قصصه وأصبح كاتب مثل باريجو (Parigot) فى كتابه عن "الدراما عند دوما"[1] يستطيع أن يقول إن دوما وأمثاله من كُتَّاب القصص التاريخى كانوا يروون التاريخ ومحوره المرأة دائماً.

وأثر دوما بدوره فى كتّاب كثيرين فرنسيين، ولكن أثره لم يكن بقوة أثر سكوت. فقد بدأ هذا النوع من القصص ينزل عن مقامه لنوع جديد أخذ يظهر، نوع يصور الحياة الواقعية كما هى، يصور العادات والتقاليد والحياة الاجتماعية.

---

(١) Le Drame d'Alexandre Dumas.Paris 1898

ولعل هذا القصص التاريخى أكثر ما يصور نزاعات العصور المختلفة. هو فى الأمم القديمة فخر بالأجداد. وهو فى العصور الوسطى تمجيد للفروسية وهو فى العصور الحديثة تمجيد للأمة التى أخذت تحس لنفسها تاريخاً كأمة ناشئة. حتى هذه الأحداث الجسام التى تؤثر فى نزعات العالم، كالحرب الكبرى الماضية مثلاً، أثرت فى هذا القصص التاريخى. فبعد أن كان أهم ما فيه هو المناظر والألوان الزاهية والملابس الخاصة والأعمال المجيدة العظيمة، أصبح بعد الحرب يجنح إلى الناحية العلمية الواقعية؛ فيصور التاريخ فى دقة وأمانة ويعطى معلومات صحيحة تبعد كثيراً عن هذا الجو الزاهى الزاخر، الذى كان ينعم به من قبل فى عصور سلطان الخيال وقوته.

وهكذا ظل الأدب الراقى يصور هذا النوع من فنون الشعب، وينزل أحياناً فى أساليبه إلى الشعب، الذى ارتفع بفضل انتشار القراءة نحو الأدب الراقى فى تلك الأمم الأوروبية؛ فعاش العامة، كما كانوا يعيشون قبل أن يرقوا وقبل أن يتعلموا كيف يقرأون، على مقدار كبير من التاريخ الذى يُرى من خلال الخيال الرائع. وكما أن الخاصة والعامة كانت تلتقى فى تذوق فنون أدبية كثيرة قبل وجود المطبعة، وفى الأزمان التى كان الشاعر فيها ألصق بقومه وعشيرته، فكذلك بعد أن أبعدت الكتابة بعض الفنون الأدبية عن الشعب عادت المطبعة تنزلها إليه، وقد تعلم هذا الشعب القراءة وأصبح يستطيع أن يتذوق عن طريقها ما كان يتذوقه عن طريق السماع. ولذلك أصبح الفن الذى تسهل قراءته يتأثر كثيراً بذوق الذين يستطيعون القراءة السهلة. وهكذا لم تنج القصة أو الرواية

التاريخية فى الغرب من أثر العامة القوى الذى يعجب بالألوان الزاهية وبالعجيب والشاذ وبالمواقف الحماسية، فصورت قصص سكوت ودوما هذا الذوق الشعبى وإن كانت قد صورته فى أرقى مظاهره.

وأما فى الشرق فقد أخذ الجمهور يرقى وأخذ يدنو من الخاصة من حيث التعلم دنواً، إن اختلفنا فى كل أوصافه فنحن لا نختلف فى إنه يزداد بمقدار ما. وهؤلاء أدباؤنا أصبحوا بفضل تعلم الشعب القراءة وبفضل تيسير سبل الوصول إلى القراء، من مطبعة وجرائد وراديو. يلتفتون إلى قرائهم الذين ليسوا هم الخاصة ولاشك. فماذا أعدوا لهم من قصص تاريخى يشبع هذه الرغبة القوية فيهم، وينمى فنّاً من فنون الأدب يغنى غيره وهو فى نفسه ذو خطر عظيم؟ لقد حاول جرجى زيدان أن يصور تاريخ الإسلام عن طريق القصص؛ وليس هنا مجال نقد عمله. وإنما يكفى أن نذكر أنه لم يكن أديباً ولا قاصّاً بحال من الأحوال. وهذه ألف ليلة وليلة بقصصها عن الرشيد وبقصتها الكبرى عمر النعمان تصور لنا إلى أين وقف فن القاص الشرقى منذ قرون فى إشباع رغبة العامة من هذا القصص التاريخى. فهل نجد بين أدبائنا من يستأنف السير بعد طول الوقوف؟ أمر هذا موكول إلى قاص لعله يكون منشئ فن القصص فى الأدب العصرى الحديث. ولا يكون هذا جديداً، فالقصص الأدبى قد نشأ فى بعض هذه الأمم الحديثة تاريخيّاً أول أمره، وكانت أهم خطواته وأبرز أطواره فى العصر الذى صبغ فيه بهذا اللون التاريخى الزاهى القوى. إن الذين يستطيعون أن يقرءوا يزدادون ولعل زيادتهم لا تغرى الأدباء بإرضائهم ليس غير، ولكن

لعلها تفتح أمامهم آفاقاً جديدة من الإنتاج القوى. ففى هذه الأجواء التاريخية من عصور تاريخنا نستطيع أن نصور ماضياً زاهياً، ولكننا قد نستطيع أيضاً أن نصور الإنسان الذى لا يتغير من خلال العصور المتغيرة، كما يفعل كتاب القصص التاريخى الحديث.

٣

وفى كتاب ألف ليلة وليلة مجموعة من هذه الأخبار والقصص التى ترسم صورة ما فى أذهان العامة الإسلامية من تاريخ إسلامى أو عام. ويحسن بنا أن نستبعد منذ أول البحث تلك الأخبار المتعلقة بالدين وما حوله من أخبار تتعلق بخلق الكون أو بالآخرة أو بأعمال الأنبياء والصالحين؛ فكل هذه لها باب وحده لأن عنصر الدين فيها واضح وعنصر التاريخ فيها يكاد يكون معدوماً. ونقسم هذا الموضوع من موضوعات الليالى إلى قسمين مهمين من حيث الموضوع وقسمين مهمين من حيث طريقة العرض. فأما القسمان من حيث الموضوع فالقسم الأول منهما ما يعتمد على تاريخ صحيح محرف أو غير محرف، والقسم الثانى ما لا يعتمد إلا على الخيال، ولكنه روى على أنه تاريخ واتخذت وسائل مختلفة لصبغه بصبغة تعين على تصور أنه قد حدث تاريخاً. وأما من حيث العرض فالقسم الأول ما روى فى صورة أخبار قصيرة مفردة، والقسم الثانى ما روى على أنه قصة أو جزء من قصة. وسنعرض أثناء الكلام عن البلدان والشخصيات والحوادث التاريخية المصورة فى الليالى إلى الكلام عما كان منها حقيقة وما كان خيالاً، وما كان خليطاً عجيباً من الحقيقة والخيال؛ ولكن صورة العرض، خبراً أو قصة، لها أثر فى هذا الموضوع من جهة، ولها من نفسها خواص بعينها من جهة أخرى. فلنبدأ بالكلام عنها.

أول فرق مهم بين عرض المعلومات التاريخية فى صورة خبر وعرضها فى صورة قصة هو أنها فى الصورة الأولى تكون أقرب إلى التاريخ منها فى الصورة الثانية. فالخبر فى الليالى منقول عادة من كتاب مدون، أو من ذكريات اعتمدت فى أصلها على صورة مكتوبة، لذلك كثيراً ما نجد أصول هذه الأخبار فى الكتب العربية التى جمعت لسبب ما أخباراً تاريخية، بل كثيراً ما نجد الصورة التى عليها الخبر تكاد تكون واحدة فى كتاب الأدب الرفيع وفى كتب أدب الشعب. خذ مثلاً الخبر عن حيين من طيئ، أو الخبر الخاص بالمرأة التى أتاها ملك فى غيبة زوجها فأقرأته كتاباً فى النهى عن الفاحشة، بصورتيه فى الليالى، أو الأخبار الخاصة بالمعلمين، أو الخبر الخاص بأبى نواس والرشيد، أو الأخبار التى قيلت فى تفسير الأمثال كالمثل" دقة بدقة" .... إلخ. فكل هذه الأخبار لها أصولها التى لم تكد تنحرف عنها فى كتب الأدب، أمثال كتاب «الحيوان» للدميرى وكتاب «الأغانى» وكتب الأمثال.

كذلك نلاحظ أن الأخبار اعتمدت كثيراً على هذه الأشخاص التى سمتها وتحدثت عنها؛ فكان ذكر العَلَم فيها عنصراً مهمًا. ولكن الأعلام فى القصص الطويلة تفقد قيمتها ويكون لموضوع القصة ولحوادثها المكانة الأولى. خذ مثلاً الرشيد فى أحد الأخبار الأدبية والرشيد فى قصة أريد أن يذكر فيها اسم ملك لا أكثر، تجد الرشيد فى الخبر الأدبى جزءاً مهمًا فى الموضوع، وهو فى القصة مجرد ملك. بل هو لا يكون الرشيد بصفة خاصة إلا فيما يعقد من مجالس يحقق فيها الأمر وينفذ فيها العدل، فذكر اسمه وعدم ذكره سيان. وكذلك يكون الحجاج؛ إذا قارنا هذا الخبر المروى عن زواجه

بهند بنت النعمان بالقصة التى يلعب فيها دور المفرق بين الحبيبين، قصة "نعم ونعمة"، وجدناه فى الخبر شخصية متميزة بينما هو فى القصة أى وال لأى خليفة. لذلك يكثر التغيير والتنوع فى شخصيات هذه الأخبار. فهذا خبر عن خالد بن عبد الله القسرى: وآخر عن كسرى أنو شروان، وثالث عن المأمون، ورابع عن أبى ذرّ، وهكذا، شخصيات لا توجد فى الليالى إلا فى خبر بعينه وليس لها بعد أى ذكر فى القصص الطويل. وأما الشخصيات التى تظهر فى القصص الطويلة فهى تصادفنا كثيراً بعينها، سواء أكانت حقيقة أم مفتعلة افتعالاً يقرب من الحقيقة؛ بل إنه يكرر اسمها كلما احتيج إلى شخصية من نوعها.

وأما أسلوب هذه الأخبار الأدبية فهو عادة أرصن من أسلوب القصص الطويلة، وأقرب إلى أسلوب الأدب الراقى منه إلى أسلوب أدب الشعب، وهو سهل مختصر قلما نجد فيه وصفاً أو ما يتطلبه الوصف من إطالة. فهذه امرأة جميلة ليس غير، مع أن المرأة الجميلة لا تكاد تظهر فى قصص الليالى إلا وحولها طائفة من السجعات والأبيات فى وصف جمالها.

إن هذه الأخبار لم تؤخذ فى كل مرة بصورتها كما هى لتوضع فى الليالى، وإنما القاص قد عمل فى كثير منها فنه وأراد أن يخرج من بعضها قصصاً؛ فأفلح فى البعض وفشل فى البعض الآخر. وقد رأينا شيئاً من هذا ومن أسبابه فى الفصل الخاص بتأليف الكتاب.

أما من حيث النزعة المسيطرة على هذه الأخبار فقد كانت منوعة كثيرة. منها أخبار فى غاية الفحش ومنها أخبار عن الصالحين، منها أخبار عن الصحابة والرشيد ومنها أخبار عن

كسرى أو عن شخصيات لا أسماء لها، وبلدان لا وجود لها. ولكن الذى تجب الإشارة إليه هو أنها تبلغ أحياناً فى تنوعها شيئاً من التناقض الذى يجعلها غريبة فى جوها عن الكتاب. فشخصية الرشيد ليست هى نفسها فى كل هذه الأخبار. وهى لا توافق أحياناً الصورة العامة التى رسمتها له الليالى. انظر إلى هذا الخبر عن ابن الرشيد وزهده وعيبه على أبيه تهالكه على الدنيا؛ بل إلى قوله له " أنت الذى فضحتنى بين الأولياء بحبك الدنيا". وهو يترك أباه ليذهب إلى البصرة يعمل مع الفعلة فى الطين. ولعل هذا الخبر صدى لما روى التاريخ عن على ابن الخليفة المأمون الذى فرّ من عز القصر فى بغداد إلى البصرة، فهو أيضاً قد عمل حمالاً وعاش فقيراً صائماً إلى أن مات. والذى يهمنا أن نلاحظه هو أن الرشيد المتهالك على الدنيا ليس هو الرشيد الذى نراه فى قصص الليالى كثيراً ما يجوب الليل متنكراً متفقداً أحوال رعيته.

أما القصص التاريخى، إذا استثنينا قصة عمر النعمان التى تعتبر بحق جزءاً متميزاً من الليالى، فإن العنصر التاريخى فيه قليل الأثر فى تسيير حوادث القصة. تبدأ القصة فى عصر بعينه ومكان بعينه وبشخصيات بعينها؛ ثم نرى بعد قليل أننا لو غيرنا هذه الأعلام كلها ما ضرّ ذلك شيئاً فى سير القصة. والقصة لو فقدت هذه الأعلام أصبح الرشيد مثلاً ملكاً فى سالف العصر والأوان، وأصبحت بغداد الهند أو اليونان، لما كان ذلك مما يغير شيئاً فيها لأن الواقع أن هذه الأعلام أضيفت إضافة لمجرد صبغ القصة بلون واقعى يعظم من شأنها ويؤثر فى نفوس سامعيها. بل إن حوادث بعينها تضاف، وإضافتها بهذا اللون التاريخى لا تدل على كثير.

فهذا رافضى مثلاً يثب ليقتل الرشيد فى قصة علاء الدين أبى الشامات، فيثب أصلان بن علاء الدين ويضربه فينال بذلك حظوة عند الرشيد. ولسنا نعرف أن رافضياً تعرض للرشيد بالقتل تاريخاً. ولكن ذكر الروافض فى هذه القصة، وإن يكن لا يضيف شيئاً، فإنه يعطيها لوناً تاريخياً، كأنما هى قد وقعت بالفعل، وفى ذلك ما يعلى شأن القصص عند العامة دائماً. فهؤلاء الروافض يلقون كتب العلم فى الدجلة. وأبواب بغداد تقفل خوفاً منهم، وهكذا مما يجعل للقصة جواً جديداً أقرب ما يكون لأن يكون تاريخاً حقاً.

ولنعرض لأهم مشخصات التاريخ من أعلام أماكن أو رجال ومن حوادث لنتبين صورها ومبلغ أثرها فى هذا النوع من القصص فى الليالى.

٤

أما البلدان التى ذكرت فهى كثيرة منوعة. ذكرت الصين والهند وفارس والعراق والشام ومصر واليمن وذكرت بلاد الغرب من غير تخصيص؛ وإن كانت النمسا قد ذكرت قصة عمر النعمان عند الكلام على عسكر الإفرنج، حيث يقول القاص "والنصارى الإفرنج من أطراف الفرنسيس والنمسا". وذكرت مدينة جنوة فى قصة علاء الدين أبى الشامات التى تقع حوادثها بين بغداد والإسكندرية وجنوة حيث قصر قيطون أبى حسن مريم. ومن الصعب أن نحصى المدن والأقاليم التى ذكرت كلها؛ ولكنا نلاحظ عامة أن المدن التى ذكرت لا يكون موضعها مناسباً للحقيقة، ولا يكون ذكرها على التحقيق، إلا إذا كانت فى العراق ـ البصرة وبغداد خاصة، وإلا إذا كانت مدن مصر- الإسكندرية ومصر. وأما سائر المدن فهى توضع

لمجرد إعطاء لون محلى. فهذه مثلا مدينة كابل التى تذكر فى قصة جانشاه والقصة كلها حول موضوع يبعد عن الأرض بمن فيها. وأما جزيرة العرب فلا تذكر إلا قليلا وأهم ما يذكر منها الجزء الحى فى أذهان المسلمين وهو الكعبة.

كذلك نلاحظ أن بلدان الأحداث التى كان لها الصدارة فى التاريخ الإسلامى هى التى تغلب على مناظر القصص عادة. فكم من قصة تدور حوادثها فى مصر ولا شك، ومع ذلك يجعل القاص منظرها فى بغداد؛ بل إن قصة عمر النعمان تبدأ، فإذا ملك من ملوك الشام، وإذا عاصمة الشام الإسلامية تهرع إليه لتحوزه؛ ولكن بغداد موطن الخلفاء والسلطان والسياسة قد احتلت هذا المركز فى الأذهان، وأصبحت كل مدينة لا تجد من نفسها قوة التأثير التى تتمتع بها بغداد، وإذا القاص ينسى نفسه، وإذا عمر النعمان قد نقل فجأة ودون إنذار إلى بغداد، وإذا كل أعماله تدار فى بغداد كأنما كلمة دمشق جاءت فى أول القصة عبثاً وكأنما "ملك قبل عبد الملك ابن مروان هذه لم تكف لتثبيت دمشق عاصمة لهذا الملك.

وإذا ذكرت مدينة للنصارى فالقسطنطينية اسمها، وإذا ذكرت فارس فخراسان هى انبلد الذى تحدث فيه الأحداث. هذا إذا أراد القاص جوا واقعياً لقصته. فإذا أراد مجرد الإبعاد فى أرض العجم، لينوع فى الخيال منظر قصته، فإنه كثيراً ما يذكر الأرض البيضاء والأرض الخضراء من بلاد العجم. ومدينة إفرنجة علم كاف لإثارة الخيال ليتصور مدينة نصرانية؛ وإن كانت مدينة روما الكبرى تذكر أحياناً. والمدن الإسلامية المشهورة لها أبطال تاريخها فبغداد لا تذكر إلا والخليفة هو الرشيد ودمشق لا تذكر، أو الشام عامة، إلا

والخليفة عبدالملك بن مروان حتى وإن كانت حوادث القصة مما قد وقع فى غير زمن عبدالملك بن مروان حتى ولو كان الأبطال المتحدث عنهم لم يعيشوا فى زمن عبدالملك أو قريباً منه، والكوفة بطلها الحجاج وهكذا.

والقاص لا يتصدى لوصف المدينة. كل ما يهمه منها ذكر أعلام أماكن تحدث فيها القصة. حتى إذا تصدى إلى قليل من الوصف البسيط، كما يفعل على بن منصور عندما يقص قصة بدور وجبير ابن عمير الشيبانى عند كلامه عن البصرة إذ يقول "ومعلومك يا أمير المؤمنين أن فيها (البصرة) سبعين درباً وكل درب سبعون فرسخاً بالعراقى فتهت فى أزقتها ولحقنى العطش فبينما أنا ماش..." إلخ. فإن كل الذى يهمه هو ما قد حصل له فى المدينة وما فيها مما يبرر الأحداث أو يساعد على حدوثها. أما البصرة أو أى مدينة أخرى فى حد ذاتها فلم تكن تعنى الناس فى كثير ولا قليل.

وأما طرق السفر فهى غامضة غير واضحة المعالم؛ لا تذكر المدن فى الطريق إلا فى قليل من القصص المصرى الصميم حيث توصف الطريق الوحيدة التى تتمتع بشىء من التفصيل والدقة ـ وهى الطريق من مصر إلى بغداد، كما نجد فى قصة الوزيرين بدر الدين وشمس الدين، حيث يتخذ المسافرون طريق الشام من بلبيس. وأما فى قصة عمر النعمان فالطريق من بغداد إلى القسطنطينية مجرد أديرة فى الشام تصادفهم فى الصحراء وقد يصادفون دمشق.

والخلط فى مواطن المدن أكثر من الخلط فى أعلام التاريخ وسنيه. فمنذ بدأ الكتاب، منذ الكلام عن شهريار وأخيه، نجد القاص يقول إنهما من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين. وكلما

بعد الوطن عن النفوذ الإسلامى وجدنا عدم التحديد والغموض والتعميم فى ذكر البلدان. والمدن تصبح خيالاً وأسماء مخترعة. فكل أجزاء الهند ومدنها عند القاص الهند ليس غير والصين كذلك. فإذا بعدنا شرقاً كانت جزائر الخالدات وجزائر الكافور وجزيرة واق الواق وإذا بعدنا غرباً عن صعيد مصر فبلاد المغرب ثم مدينة النحاس ومدينة فاس ومكناس إلخ ...

ولنعرض للكلام عن الظل الذى يمكن أن يلقيه المنظر على القصة نفسها. فهل إذا ذكرت الصين منظراً للقصة أثر ذلك فيها ؟ تذكر الصين مثلاً فى قصة الأحدب والمباشر والنصرانى. وهى تذكر فى قصة الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان وطناً لحبيبة قمر الزمان. ولكن شيئاً صينيّاً بحتاً لا يوجد فى هاتين القصتين بوجه خاص. أكثر من ذلك أننا نجد الجو الإسلامى والمنظر المصرى يسيطران على قصص هؤلاء الذين قصوا قصتهم على ملك الصين بل على قصة الأحدب نفسها، فنجد أحدهم عائداً من ختمة فقهاء، ونجد غيره يشكو للسلطان كيف أن نصرانيّاً يقتل مسلماً وإذاً فالسلطان مسلم فى الصين وهكذا. وأما فى القصة الثانية فإن الجن والعفاريت تبعد الوطن قليلاً فإذا نحن فى جزائر الخالدات ثم فى مدينة المجوس التى تبعد سفر كذا أياماً فى البحر. والأمر فى البلدان الأخرى كالأمر فى الصين. وإن كنا نلاحظ مثلاً أن بعض القصص التى تقع فى أرض الهند تغلب عليها ناحية الوعظ والحكمة، مما يؤيد الصورة المعروفة عن الهند فى ذهن الشعوب الإسلامية خاصة وغير الإسلامية عامة. وكذلك نلاحظ أن المنظر إذا كان فى بلاد العجم فكثيراً ما تكون أسماء الأبطال مما تدل على

أن أصلها فارسى، إما باللفظ كسليمان شاه وإما بالمعنى كتاج الملوك. والأقاليم الفارسية الأخرى كخراسان وأصبهان وغيرها تابعة لفارس فى تلك الملاحظة.

قطران ليس غير كان لهما الطابع المهم فيما وجد فى أرضهما من قصص، بل فيما وجد فى غير أرضهما من قصص، وهما مصر والعراق. أما العراق فقد أثر بكل ما بقى فى أذهان العامة عن بلاد الرشيد وسياسته أمور الدولة فى عدل ودقة، وبكل ما بقى فى أذهان التجار عن مدينة البصرة خاصة ـ عن سوقها وحياتها وطبيعة موقعها الجغرافى من أنها ميناء يطل على البحر العجاج الذى يمثل مغامرات التجار وضياعهم فى البحر. وأما مصر فقد أثرت بحياتها اليومية العادية، بأسواقها وتقاليدها، وذكرت بعد مدنها ودروبها وخاناتها وقاعاتها، وذكرت بعض معالمها العامة، كالأهرام وبحيرة قارون، التى مثلت السحر، والصعيد الأعلى، الذى مثل الطريق إلى فاس ومكناس مدينتى السحر فى المغرب، والسويس الذى مثل التجارة والرحلة إلى بغداد، والإسكندرية التى كانت عنواناً على البحر الذى صور علاقة المسلمين بالنصارى وحركة القرصنة، ولم يكن الركوب فيه للتجارة، وإنما كان لهذه الصلات والعلاقات بين النصارى والمسلمين، ولم تكن المغامرة فيها ضياعاً ووقوعاً فى بلدان عجيبة وإنما المغامرة فيها قرصنة متبادلة بين عسكر المسلمين وعسكر النصارى ومراكبهم.

وأما أسماء البلدان الخيالية فهى إما أن تكون قد صدرت عن الخرافات الدينية فهى تنقل كما هى، كمدينة النحاس وجزيرة الأبنوس وجبل قاف ؛ وإما أن تكون قد نحتت خطأ من اسم

معروف، أو تكون على الأرجح ما بقى فى الذهن محرفاً من اسم معروف. كما نجد اسم مدينة لِبّطة فى خبر يتعلق بفتح الأندلس[1] والمعروف أن طارق بن زيادٍ وقف فى مدينة سبتة فى عبوره مضيق جبل طارق على الشاطئ الإفريقى عندما فتح الأندلس. وأرض الرومان التى قد تكون روما أو أرض الروم أو ماذا مما يصعب تحديده.

ولعل أكثر مملكة خيالية تمتعت بحركة الأبطال فيها من جهة وبوصف شئونها من جهة أخرى هى واق الواق التى يصادفها حسن البصرى فى آخر الطريق الموصل إلى زوجه. وهى سبع جزائر يرى منها حسن البصرى الميناء الذى فصل أمره، فوصف استقبال أهله للتجار وما يحدث بينهم من حركة ومعاملة، وجند الميناء كلهم من النساء. ولقد أصابها ما أصاب سائر البلدان التى ذكرت من غموض شديد فى تمييزها بل إنها أمعنت فى ذلك الغموض؛ لأنها كانت خيالية صرفة. صادف فيها حسن البصرى عجائب وذكرت له " شواهى " من أمرها ما هو أعجب، ولكن هذه الجزيرة امتازت بحركة أو بحياة واقعية مستمدة من حياة مصر الإسلامية وخاصة عندما صور القاص ميناءها والحياة داخل قصورها والعلاقة بين حكامها. ولقد نشر الأستاذ جبرييل فرّان (Gabriel Ferrand) فى المجلة الآسيوية (عدد أبريل سنة ١٩٣٢) بحثاً موضوعه «جزيرة واق الواق وهل هى اليابان» . أخذ فيه أبرز الخصائص العجيبة التى ذكرت عنها فى الليالى وحاول أن يرجعها إلى وطنها الجغرافى

---

(١) ولعل فيه شبهاً بما روى حول فتح فارس من أخبار.

المعروفة عنه. ثم أخذ يرد على الأستاذ دوجويه، الذى زعم أن واق الواق هى اليابان مستنداً إلى نص فى كتاب عجائب الهند ومستدلاً بأن اسم اليابان القديم قريب من لفظ كلمة واق الواق، بما ينافى هذا الزعم مستنداً هو أيضاً إلى نصوص يذكر فيها بعضُ الجغرافيين كلمة واق الواق أو ما يشابهها فيما كتبوا من كتب ومستدلاً أيضاً بما هو معروف تاريخاً عن الرحلات الإسلامية إلى اليابان.

٥

تزخر الليالى بأسماء أبطال من أبطال التاريخ وخاصة أخبارها. وأسماء الأبطال فى الأخبار أقرب إلى حقيقتهم كما سبق أن أشرنا ؛ وكلما كبر الخبر وأصبح إلى القصة أقرب منه إلى الخبر ضاعت معالم هذا العلم وأصبح لا يدل على أكثر من صناعته أو مركزه فى الهيئة الاجتماعية ؛ فهو أى ملك أو أى تاجر أو أى قائد. ولكن أعلاماً بعينها سيطرت على هذا القصص واستحوذت على أدوار بعينها من أدوار القصة. فاسم الرشيد غلب على كل خليفة، واسم بهرام غلب على كل شيخ للمجوس عبدة النار المعادين للمسلمين، واسم أحمد الدنف وحسن شومان غلب على أرباب المناصب فى الدولة المتصلين بالشطارة واللصوص. وغلبت بعض الأعلام التى لا نعرف لها تاريخاً على أدوار بعينها. فالسندباد حكيم فى قصتين ورحالة فى القصص المشهورة المنسوبة إليه، وقمر الزمان هو البطل ابن الملك العاشق فى أكثر من ثلاث قصص، وشهرمان ملك أب فى أكثر من قصة وهكذا.

أهم شخصيات تاريخية ذكرت فى الليالى هى قصة هارون الرشيد. وهو خليفة دائماً يظهر معه جعفر فى أغلب الأحيان ويظهر معه مسرور أحياناً وأبو نواس أو إسحق بن النديم أو الحسين بن الخليع الدمشقى نادراً. وهو فى الأخبار خاصة كثيراً ما يخرج متخفياً متفقداً أحوال رعاياه. وهذه فيما يظهر أهم صفة من صفات الرشيد أبرزت فى قصص الليالى وأخبارها. فهو فى قصة الحمّال والثلاث بنات متنكر يتفقد أحوال رعيته وهو كذلك فى قصة محمد بن على الجوهرى وفى قصة علاء الدين أبى الشامات وفى غيرها، وهو دائماً يأمر بالعدل وكثيراً ما يتصدق على هؤلاء بما يفك كربهم ثم لا يعرفون أنه الرشيد إلا آخر القصة حينما يضطر إلى أن يعرف حقيقة أمرهم. وهو فى القصص خاصة بعيد عن أن يشرب الخمر. ففى قصة الحمّال والثلاث بنات يأبى شرب الخمر لأنه حاج. وفى قصة محمد بن على الجوهرى يرفض ما قدم إليه من خمر فيشرب شراب التفاح. ولكننا نجده فى بعض الأخبار غير هذا، ففى الخبر الخاص بالجارية والإمام أبى يوسف أسرف فى الشراب حتى أقسم إيماناً لا يستطيع لها حلاً ولا تنفيذاً. وفى خبر آخر نجد أن ابنه قد زهد فى الدنيا وسار بعيداً عنه وحيداً لما رأى من إقبال أبيه على أمور الدنيا. كذلك يلعب الرشيد دوراً آخر أقرب إلى الحياة الشخصية لهؤلاء القصاص، وفى تلك الحال تظهر السيدة زبيدة دائماً إلى جانبه. فهو كثيراً ما يكون صاحب جارية أحبها أحد أفراد الشعب ؛ كما نجد فى قصة على بن بكار وشمس النهار وكما نجد فى قصة غانم وقوت القلوب. وهو قد يحب جارية لأحد رعاياه فيأخذها منه. والطريف أن دور السيدة زبيدة فى هذه

القصص قد أُنزل إلى العامة إنزالاً كاملاً، فهى إنسان عادى يعيش عيشتهم ويظهر غيرته بما يظهرونها به، ويرتكب الجريمة إذا ما اشتدت به الغيرة، ويصطنع الكيد كما تفعل المرأة المعاصرة لليالى. فهذه قوت القلوب تبنجها السيدة زبيدة وتدفنها حية فإذا عاد الرشيد أخبرته أن محظيته قد توفيت وأنها لبست السواد حزناً عليها، ثم مثلت دور الماكرة التى تصطنع حزناً اشتد بها. وهى أحياناً تعطف على المحبين، فإذا هى التى تسهل للعاشق أمر دخوله قصر الرشيد ليصل إلى الجارية التى يهواها من جوارى الخليفة. وتظهر السيدة زبيدة فى قصة أبى محمد الكسلان مع زوجها الرشيد، فى إطار هذه القصة، فإذا هى مشغولة بصنع تاج للخليفة، ولكنها تبحث عن درّة ثمينه تضعها وسط التاج فلا تجد تلك الدرّة إلا عند أبى محمد الكسلان، وتكون القصة تفسيراً لعيشة البذخ التى يحياها أبو محمد، والتى أتاحت له أن يكون عنده ما ليس عند خليفة المسلمين من ثراء.

وموضوع حب أحد أبناء الشعب لجارية يأخذها منه الخليفة، الذى قد يكون الرشيد، موضوع مبثوث مكرر فى الليالى وقد صيغ منه عن عبد الملك كما صيغ منه عن الرشيد. والحجاج فى قصة «نعم ونعمة» قد خطف للخليفة الدمشقى جارية كوفية، كما فعل كثيرون من التجار والوزراء للرشيد فى قصص كثيرة.

والرشيد كثيراً ما يذكر فى الأخبار، وكثيراً ما يقدم لقصة أو لخبر بأن الرشيد أرق ذات ليلة فدعا الحسين بن الخليع الدمشقى أو غيره من ندمائه ليقص عليه شيئاً رآه عياناً، فيقص قصته التى قد تتطور فيكن للرشيد فيها دور مهم، وقد تظل قصة قيلت على

مسمع من الرشيد ليس غير. ولكن لا يمكن أن يفوتنا أن نشير إلى أن هناك دعاية خاصة تتصل بالرشيد كانت تقال فى ألفاظ صريحة فى قصص يضاف إلى الرشيد ويلصق إلصاقاً بقصة أخرى، فالقصة الخاصة بالصياد الذى أخرج صبية مقتولة، فأمر الرشيد جعفراً أن يبحث عن القاتل فإن لم يجده قتله هو، تلصق فى آخر قصة الحمال والثلاث بنات بقول القاص وخرج الرشيد ليلة إلخ ؛ وهى مليئة بالإشادة بعدل الرشيد وتشدده فى طلب الجانى وإحقاق الحق بين رعيته. وليس من شك أن هذه القصة وغيرها مما قد بث للإشادة بعدل الرشيد هى التى استدعت هذا الكلام المقول فى المدح الصريح للمعتضد فى أول قصة أبى الحسن الخراسانى الصيرفى مع شجرة الدر ؛ وهى التى استدعت الكلام فى مدح محمد بن سبائك فى أول قصة سيف الملوك وبديعة الجمال. ومحمد بن سبائك هذا فيما نرى تحريف لمحمود بن سبكتكين. كذلك يحشر اسم المأمون حشراً خاصاً فى قصة الجوارى المختلفة الألوان. والصورة المقلدة هى الرشيد الذى يهب تودد كما يهب المأمون هذه الجوارى الخمس. ويحشر اسم الأمين بشكل طريف فى آخر قصة الحمال والثلاث بنات فيظهر. ولم تكن هناك حاجة إليه ولا إلى أية شخصية تاريخية أو غير تاريخية، لمجرد أن يصفى القاص حسابه وتتزوج أخت الصبية من بيت الخلافة كما تزوج الصبية الرشيد. والذى يلوح من هذا الافتعال حول الكلام عن محمود بن سبكتكين والمعتضد خاصة أن هذا الذكر جاء من قاص مغرض أراد أن يضيف إلى المعتضد عامداً ما يجعله فى مقام الرشيد عدلاً وبراً برعاياه، فلم تكن الإشارات إشارات

قاص ساذج وإنما هو قاص أبرع من أن يذكر هذه الأشياء لمجرد الخيال.

فقصة المعتضد التى تشيد بفضله، والتى تفصل فى آخرها حادثة تاريخية لعلها الوحيدة فى الكتاب التى قيلت بهذا الوضوح وهى مقتل المتوكل، قصة مصنوعة صنعاً، فى كل جزء منها افتعال ظاهر وهى تقليد واضح لقصة على ابن بكار مع شمس النهار أو للجزء الأخير من قصة نعم ونعمة.

والرشيد كسائر الشخصيات التاريخية الأخرى لا يلعب فى القصة دوراً أكثر من دور خليفة أو صاحب السلطان عرفت عنه صفات معينة. وهو قلما يكون عنصراً فى تكييف سير القصة إلا بصفة كونه الخليفة الذى يحب أن يعدل أو أن يفرج عن رعيته فيكشف عدله عن حوادث.

وأما سائر الأعلام التاريخية فهى كثيرة فى الأخبار قليلة جداً فى القصص الطويل. وكما كان هناك خلط فى وضع البلدان المعينة حيث أراد الله لها أن تكون، فكذلك كان الخلط فى وضع أعلام التاريخ فى الزمن الذى عاشوا فيه. فأفريدون، فى قصة عمر النعمان، فى القسطنطينية أيام الحروب مع المسلمين، والتاريخ، فيما نعرف، لا يذكر إلا أفريدون الفارسى المذكور ضمن ملوك الشاهنامه. وبهرام، القائد الحربى المعروف، فى جزائر بعيدة مجهولة، وهو بعد رئيس للمجوس غالباً ولا يظهر قائداً حربياً إلا نادراً. كذلك كثيراً ما تحرف الأعلام، بل إن التحريف أحياناً يبلغ حداً لا يمكن تمييز الأصل معه ؛ كما نجد فى قصة عمر النعمان.

فإننا لا ندرى مثلاً من هو بطل هذه القصة المشهورة ولا من هو حردوب الذى يذكر على أنه ملك قيسرية فى زمنه.

وأما الحوادث المهمة من التاريخ الإسلامى التى نجدها قد سيطرت على بعض القصص فأهمها فتح الأندلس، وشىء لست أقول من الحروب الصليبية وإنما من الحروب الإسلامية ضد النصارى عامة ثم حصار القسطنطينية. الذى تكاد تقوم عليه قصة عمر النعمان. ويذكر مقتل المتوكل فى قصة أبى الحسن الصيرفى فى افتعال ظاهر كما ذكرنا.

كل هذه الإشارات التاريخية على غموضها واضطرابها لم تكن مصطبغة بأية صبغة دينية خاصة. هى إلى السنية التى تجل خلفاء آل العباس أقرب منها إلى أى شىء آخر. وكأنما كانت تتنازع الشعب المنصت إلى هذا التاريخ نزعتان لم يفلت منهما القاص. أما النزعة الأولى فهى سنية يغذوها تطلعه إلى هذه الفترة من تاريخ بغداد على أنها تمثل له عصره الذهبى فى الوجود، فعدل قائم وسلطان يشمل الأرض ومدنية تبهر العالم ؛ وأين هذا مما كان يعيش فيه الشعب المصرى. لقد نعم فى خياله بهذا التطلع وأجلّ فى قصصه تلك الفترة من التاريخ بأبطالها إجلالاً يكاد يكون دينياً. وأما النزعة الثانية فهى شىء من الميل إلى التشيع جاءه من صميم حياته الشعبية التى حمّلها التاريخ آثاراً قوية من التشيع غذته العاطفة القوية ـ عاطفة حب الرسول (ﷺ) التى تمتد إلى أقربائه، ثم عاطفة الشفقة على شهداء التاريخ. وملأت هذه النزعة الأخيرة القصص بخرافات وذكر مشايخ وأولياء وسحر. والتقت النزعتان فى القصص فى الليالى لقاءً لا تنازع فيه. ففى أمور الدولة وفى

الكلام عن الخلافة والحكم وكل شيء رسمى نجد المذهب السنى واضحاً، أو نجد الإسلام ليس غير فى أكثر الأحيان، وأما فى وصف الحياة الشعبية فى هذا القصص الحديث فقد برزت من بعيد بعض آثار هذه النزعة الثانية وإن كان ذلك فى قلة.

٦

ولنأخذ قصة عمر النعمان نموذجاً لهذا القصص التاريخى لنتبين إلى أى حد كان تلاعب الأجيال والذكرى والخيال بهذه الحوادث التاريخية التى ظهرت فى القصة، وقد ضاعت معالمها ولم يبق منها إلا أثرها العام ومميزاتها الأصلية الأولية.

وقبل أن نتكلم عن هذه القصة أحب أن نلاحظ فى صددها أن أخباراً كثيرة مما كان يرى فى التاريخ الإسلامى عن هؤلاء البطارقة والنصارى، الذين اتصل بهم المسلمون فى الإغارات على القسطنطينية وفى إغارات الروم على العواصم وغيرها من مدن المسلمين، كانت شائعة متداولة منذ أيام معاوية الأموى. انظر إلى هذه القصة التى يرويها المسعودى فى كتابه مروج الذهب عن انتقام معاوية من بطريق الروم الذى صفع القرشى. فاستنجد هذا بمعاوية، فاحتال معاوية بواسطة رجل من سكان صور على اختطاف هذا البطريق والإتيان به إلى بلاطه ليصفعه هذا القرشى[1] .

وفى حوادث هذا الاختطاف شبه كبير لما نجد فى قصة عمر النعمان من حيل ودسائس تدور بين المسلمين ونصارى

(١) انظر كتاب مروج الذهب عند الكلام عن آخر خلافة المعتمد (جـ ٨ ص ٧٤ وما بعدها طبعة مينار (Meynard)).

القسطنطينية. ولعل هذا الخبر مَثَّل لأخبار كثيرة من هذا النوع عرفت أيام معاوية ومن بعده. ولعل ذكر القاص فى بدء القصة أن عمر النعمان ملك من ملوك الشام قبل عبد الملك بن مروان لم يأت اعتباطاً أو مصادفة.

تتلخص قصة عمر النعمان فى أن ملك القسطنطينية أفريدون استعان بالملك عمر النعمان لمحاربة حردوب ملك قيصرية بسبب ثلاث خرزات أرسلت إلى ملك القسطنطينية من أحد ملوك العرب فحجزها حردوب فى الطريق. ويرسل عمر النعمان ابنه شريكان لنجدة أفريدون ومعه وزيره وجيشه. فإذا هو يلتقى فى دير من أديرة الشام بأبريزة ابنة حردوب وهى من النساء الفوارس، فتخبره. بعد أحداث وحروب مع شواهى أم حردوب والبطارقة، أن هذه حيلة من الملك أفريدون؛ لأن عمر النعمان سبى صفية ابنته فقد أسرها حردوب ولم يعرفها فأرسلها مع جاريات أخريات إلى عمر النعمان هدية. وتريه الخرزات الثلاث دليلاً على أن الحرب ليست من أجلها، فيعود شريكان إلى بغداد وتلحق به أبريزة. ولكن شواهى ، وهى عجوز ماكرة تلعب أهم دور فى القصة. كانت قد عادت من عند حردوب وجاءت بجيش لمحاربة شريكان، فإذا بها تجد جارية أبريزة عائدة من بغداد فتخبرها بأمر أبريزة، وكيف اعتدى عليها عمر النعمان، وكيف ولدت فى الطريق واعتدى عليها العبد الغضبان وقتلها، وهذا ابنها من عمر النعمان معها. وتقسم شواهى أن لابد من الانتقام من عمر النعمان ؛ وتبدأ بإعداد الجوارى اللاتى ستوقع بهن عمر النعمان فى مكيدتها.

وكان شريكان قد أحب أبريزة فحزن لما أصابها بسبب أبيه. وكانت صفية قد ولدت فى غيبته أخًا له وأختًا هما ضوء المكان ونزهة الزمان. ويرى شريكان حب أبيه لأخويه فيغار ويريد مفارقة بغداد فيؤمره أبوه على دمشق. وفى دمشق يشترى جارية فإذا بها أخته نزهة الزمان كانت قد خرجت مع أخيها ضوء المكان للحج فمرض أخوها واضطرت إلى أن تخدم لتداويه، فقد كانا خرجا خلسة دون أمر أبيهما عمر النعمان لأنه منعهما. ويزوجها أخوها من حاجبه ويرسلها إلى بغداد. وفى طريق العودة إلى بغداد تلتقى وأخوها ضوء المكان الذى كان قد مر بأهوال مدة فراقها. ثم يلحق شريكان بأخته. فإذا شواهى قد أنفذت حيلتها وقتلت عمر النعمان. ويجتمعون جميعاً ويخرجون لقتال أفريدون وحردوب ومن تبعهما. وتتنكر شواهى فى زى الزاهد وتعمل معهم فى الجيش وتحتال عليهم بأن أوهمتهم أن فى الدير الذى أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها تماثيل هى آية فى الجمال. فيدخلون الدير وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر عن سجن الأخوين، فيحتالان ويتغلبان، وقد أعانهما سكر الأنصارى، ويصلان إلى القسطنطينية. وفى الحرب يقتل ضوء المكان أفريدون بعد أن جرح هذا الأخير شريكان. وكانت شواهى لا تزال توهمهم، ولا تزال تخدعهم، وكانت ساهرة جنب شريكان جريحاً فلما علمت بموت أفريدون قتلت شريكان. ويراها الوزير دندان تفعل ذلك فيفضح أمرها ويغلب ضوء المكان على أمره بعد قتل أخيه ويقيم حول القسطنطينية حزيناً فيسليه الوزير بقصص. وهنا تدخل فى الليالى قصص تختلف باختلاف النسخ، ولكنها فى نسختنا قصة تاج الملوك ودنيا وقد أدمجت فيها قصة عزيز وعزيزة.

وبعد أربع سنوات من حروب لا طائل تحتها يعود المسلمون إلى بغداد مصممين على العودة بعد سنتين. عاد ضوء المكان فإذا له ابن هو كان ما كان وإذا ابنة أخيه شريكان من أخته نزهة الزمان واسمها قضى فكان قد كبرت وأحبها ابن عمها. ويموت ضوء المكان ويتجبر الحاجب ويتولى الملك باسم سلسان. فما يعلم بحب أبناء العم حتى يفرق بينهما ؛ فيخرج كان ما كان هائماً على وجهه فى القفار. ويلتقى بصباح العربى العاشق مثله. ويصادف الفرس القانون فرس ملوك القسطنطينية وقد فاز به سلال خيل من جيش كهرداش العربى، الذى كان قد أخذه بدوره من جيش كانت فيه شواهى آتية لمصالحة ملك بغداد. ويدخل كان ما كان بغداد بعد ما علم أخبار الشقاق بين دندان، وزيره، وسلسان، مغتصب ملكه. فيصالح الحاجب سلسان ويهديه الفرس " القانون ". ولكن حب أبناء العم يفرقهما من جديد. فيهيم كان ما كان على وجهه ويحارب كهرداش ويسوق الأسلاب إلى سلسان ليترضاه ثانية. فيرضى، ولكنه فى الوقت نفسه يعزى جنده بقتل كان ما كان أثناء الصيد، فيقتلهم كان ما كان ويثور أهلوهم على سلسان ويأسرونه. ولكن كان ما كان يعود ثانية ليترضاه ويفك أسره من أجل حبيبته. ولكن سلسان يريد قتل كان ما كان مرة ثالثة. فيغرى، بمعونة زوجه نزهة الزمان، باكون العجوز لتحتال عليه بقصة تقصها عليه لينام. ولكن قضى فكان وأمّ كان ما كان تتعاونان على إنقاذه ويخرج من بغداد. ولأمر لا يفسره القاص بأكثر من قوله "لأمور اقتضت ذلك" تخرج نزهة الزمان ويجتمعون من جديد لقتال النصارى ويلتقون برمزان فإذا هو ابن أبريزة من عمر النعمان وأخو ضوء المكان ونزهة الزمان

ويتعارف الأقرباء وتعين الخرزات الثلاث على إبراز قرابتهم أو تأكيدها وتبدأ مسألة حل العقد المعلقة التى تحل عادة فى آخر كل قصة فى الليالى. فيلقى كل من ضرّ أحداً من أفراد الأسرة جزاءه وكانت أهمهم شواهى. فيوهمها رمزان أنه انتصر على المسلمين فيأتيه بغداد فيأسرها ويمثل بها. ويصلبونها آخر الأمر على أبواب المدينة.

من هذا الإيجاز لقصة تحتل مركزاً سياسياً فى الليالى، لطولها وطرافتها وحسن حبكها أحياناً، يمكن أن نرى أن القصة منقسمة إلى جزءين مهمين. فأولاً خلافات بين المسلمين والنصارى تمثلت فى حروب وحصار ومكائد وقتل ؛ وثانياً حب ابن العم وابنة عمه الذى غذى القصة بكثير من الشعر وبغير قليل من الإطالة المفتعلة فى آخرها خاصة. ويلتقى الجزءان آخر الأمر وتحل العقد المعلقة بصورة مفتعلة. فيصبح رمزان فجأة وهو بن أبريزة وعمر النعمان. وإن كانت العقدة التاريخية المهمة وهى الانتقام السياسى بين الملوك لم تحل للسبب البسيط وهو أن التاريخ لم يحلها فى أذهان العامة.

لقد اختلطت فى الجزء الأول عداوة المسلمين للنصارى على مر العصور. بحروبها المختلفة وانتصاراتها، فى ذهن القاص اختلاطاً عجيباً ؛ فمن أسماء رهبان إلى حيل نصارى إلى سكر جيوشهم إلى إيمان الجيوش المسلمة ونصر الله لها بقدرته الخارقة إلى ضعف القواد المسلمين وانخداعهم بشتى الطرق فى هؤلاء المتنطعين فى الدين، كما يلقبهم الوزير دندان. وجاء حصار القسطنطينية، ذلك الحادث التاريخى الذى تمثل للعرب فى صورة واضحة أيام الأمويين خاصة. ثم ارتداد المسلمين عن هذا الحصار وما كان له من وقع فى

نفوسهم عميق فغذى القصة بأهم أجزائها، بالموضوع الأصلى. وفى الجزء الثانى كان أهم ما شغل القاص هو حل هذه العقدة الأولى، ثم عرض موضوع حب أبناء العم الذى فتن به القاص بعد هذه التعقيدات الكثيرة فى قرابة أبناء عمر النعمان وأبناء أبنائه.

أما شخصية شواهى التى تسيطر على القصة من أولها إلى آخرها، والتى كانت السبب فى إشعال هذه الحروب بقتلها عمر النعمان وابنه وبحيلها الكثيرة، فهى شخصية عجيبة لا نجد لها ظلاً فى التاريخ ولا موحياً بها، ولا نجد لها فى الليالى صدى خارج القصة إلا هذا الصدى الضعيف فى دور العجوز الماكرة التى تلعبه العجوز عادة فى الليالى فى موضوع الحب والجوارى. ولعلها فيما برعت فيه من دسائس صدى بعيد محرف لبعض أمهات الأولاد فى بلاط الخلفاء فى بغداد ودسائسهن، وما كن يعملن إذا كان ابنهن قاصراً وولى عهد. ولعل أم المقتدر تذكرنا ولو من بعيد، باشتراكها فى هذه المآسى التى كانت تودى بحياة الخلفاء، بشواهى تلك التى أودت بحياة الملك وابنه. بل لعل شواهى فيما انصب عليها من كره المسلمين صورة «لتذورة، تلك التى يروى التاريخ[1] فى حوادث سنة ٢٤١ فيما يرويه عنها أنها كانت تعرض التنصر على من عندها من الأسرى المسلمين ؛ فمن قبل كان أسوة بمن تنصر ومن لم يقبل قتلته، فقتلت اثنى عشر ألفاً من أسرى المسلمين. ويقال إن عبدها الخصى كان يقتلهم من غير أمرها.

ولكن الآثار التاريخية فى هذه القصة قد خلطت خلطاً عجيباً فعفت معالمها ولم يبق للباحث فيها إلا الظن والفرض. وصبغت هذه

---

(١) يروى ذلك الطبرى مثلاً.

الحوادث كلها بلون ساذج قوى من الحياة العادية فكان ذلك أمعن فى إخفاء معالم هذا التاريخ. وهكذا أصبح حصار القسطنطينية بكل ما له فى التاريخ من خطر وقوة مجرد نزاع بين الأسر المالكة، لأن هذا سبى بنت ذاك أو لأن هذا قتلت أمه ذاك. وهكذا حوادث التاريخ كلها فى الليالى لا يمكن لها أن تكون مسائل دولة أو مشاكل بلدان ومبادئ وإنما التاريخ ما يعرفونه هم ويحسونه فى حياتهم العادية من مسائل عائلية شخصية. إن ظهر قائد فهو لا يعمل إلا بوحى من حياته الخاصة، وإن ظهر ملك فكل أمور دولته تنمحى أمام صلته بهذه أو تلك من جواريه، أو أمام معاملاته لهذا الغريب أو ذاك. وسرعان ما تطغى المواضيع الشعبية الأخرى فتستأثر بالأهم ويصبح الأمر كله قائمًا عليها كما نجد ذلك فى موضوع حب أبناء العم فى هذه القصة.

وكثيراً ما كانت تقف القصة عند نهاية تصوير الأثر التاريخى الباقى فى ذهن العامة، وإذا القاص يسعف فى كل لحظة بإشارة شخصية صرفة يتفتق لها خياله من جديد، وقد يكرر هذه الخطوة مراراً كأنما قد استراح لإنقاذها إياه، كما نجد فى الكلام عن الخلاف بين سلسان وكان ما كان.

وتحل الأمور على أحسن ما يرام ؛ فقد أصبح ملك قيصرية، رمزان، أخاً للملوك بغداد، وأصبح الانتقام لا موجب له، ولا داعى يقتضيه، ولم يكن هناك فى حقيقة الأمر إلا مشاكل شخصية تحل كلها فى سهولة ويسر ؛ فإذا هذا الذى أسروه هو الذى كان قد عمل فى نزهة الزمان هذا أو غيره من شر الفعال فيقوم إليه فلان فيقتله وهكذا.

أما وجود الأعلام واستدلال بعض المستشرقين مثل رودى باريت (Rudi Paret) بها على حوادث تاريخية معينة فهذا خطر من ناحيتين. أولاً من ناحية سهولة الإسراف فى هذا الاستدلال فوجود اسم «سنجر» لا يدل على أكثر من وجود اسم بهرام أو رستم مثلاً، أى أنه علق بذهن القاص وعلقت حوله بعض أعلام أخرى. وهو من ناحية ثانية لا يمكن أن يكون متفقاً عليه فى كل النسخ. وهذا أكبر خطر تقوم عليه مثل هذه الاستنتاجات، لأن إضافة علم أو محوه، أو حتى إضافة علم وما يدور حوله من أعلام لأماكن ورجال ومحوها كلها، مما كان سهلاً هيناً على أى ناسخ فى أى عصر. وكل النسخ كما أسلفنا حديثة العهد جداً. قد كتبت بعد مرور هذه الحوادث كلها ووجود هذه الأعلام كلها فى أذهان بعض القصاص.

ويطغى الشعور المتعصب أحياناً فيأبى على التاريخ حقائقه، فلئن كان المسلمون قد ارتدوا عن القسطنطينية تاريخاً فلقد قتل ملكهم ملكها فى القصة فى حومة الميدان. ويطغى الشعور الدينى حتى يزج به فى تصوير أدق التفاصيل، فالنصارى من سكرهم يذبحون بعضهم بعضاً؛ وما برز بطريق إلا قتله المسلمون. وفى وصف المعارك كثير مما يصور هذا الشعور الدينى. وأما سيطرة هذا الشعور على حوادث القصة عموماً فيكفى أن نذكر أن أبطال المسلمين شريكان وأباه قد قتلا غدراً بينما أفريدون ملك النصارى قد قتله ضوء المكان أصغر فرسان الأسرة فى الميدان بعد قتال شريف.

لقد رددت قصة عمر النعمان إذاً أصداء بعيدة مشوهة لبعض حوادث التاريخ وبعض نزعات قوية فى تاريخ المسلمين ضد

النصارى ؛ ولكنها إن أخفقت فى إمدادنا بشخصيات تاريخية حقة، وبحوادث تاريخية لها ما يؤيدها فى الواقع، فإنها قد صورت لنا شيئاً قوياً عن هذا البلاط فى بغداد. لقد صورت الخلاف بين مغتصب العرش وبين من استحقه وتدخل النساء فى هذا الخلاف تدخلاً قويًا بل محرضات عليه أحياناً كما كانت تحرض السيدة زبيدة مثلاً فى النزاع القائم بين الأمين والمأمون. ثم صورت النزاع بين الإخوة على العرش وغيرة الإخوة عندما يولد للأب ابن، فإن أول ما يقدر فى أمره أنه سيكون منازعًا قويًا فى الملك. ثم صورت هذا الكيد الشديد الذى كان يدور وراء جدران القصور بين أرباب الأسرة الملكة ومن حولهم من وزراء وحاشية وأثر هذا كله القوى فى تسيير دفة الحوادث فى الدولة. وأخيراً لقد صورت هذه الحياة الشخصية، التى سيطرت بالفعل على أمور الدولة سيطرة قوية لا تبرر هذا الخيال عند القاص فحسب وإنما هى تعترف به على أنه من أهم مقومات الواقع. فلقد لعبت الحياة الشخصية الدور الأول فى سياسة الدولة فى أكثر عصور التاريخ ولم يضعف شأنها إلا فى عصور حديثة وأما فى هذا البلاط الإسلامى البغدادى خاصة، الذى أراد أن يصوره القاص، فلقد كانت هذه الحياة الشخصية، فى بعض عصوره، أهم ما شغل الدولة من سياسة وعمل وتفكير.

وأخيراً، لئن صورت الليالى الحياة المصرية فى عهد المماليك أقوى تصوير وأدقه فى تفاصيل الحياة الشخصية خاصة، فلقد عرض الجزء التاريخى من قصص الليالى، ومن قصة عمر النعمان خاصة، من تصور العامة لتاريخهم هذا البعيد صورة حية. صورة ليست قوية من حيث دلالتها على مصادرها وما أرادت أن تصور،

ولكنها قوية فى دلالتها على نفسية هذا الشعب المنصت إلى الليالى. فبرز فيها مثلاً أن ما يفتن به العامة فى الحروب ليس النتائج وإنما القتال نفسه وأعمال البطولة والفروسية التى تتجلى فيه ؛ أو أن ما يهم العامة فى أمور الدولة والبلاط ليس الخراج أو الثورات السياسية أو ما أشبه ذلك من أمور معقدة، وإنما الذى يفتنهم فى البلاط هو الكيد الذى كان يدبر فيه، وهذا الكيد الذى يدور حول أمور شخصية ومن أجل الأشخاص خاصة، حتى ولو كان الدافع الأول إليه دينيًا أو سياسيًا فإن الأشخاص هم الذين يجسمون هذه الدوافع والنزعات وحولهم هم وحول قراباتهم وعواطفهم يدور كل اهتمام السامعين وكل فن القاص فى هذا النوع من القصص.

الفصل السابع
الموضوعات التعليمية فى الليالى

١

من أهم ما يتعرض له الباحثون فى موضوعات الأدب الشعبى الأدوار المختلفة التى مرت بهذه الموضوعات من حيث صلتها بالأدب الراقى الممتاز وعلوم الأرستقراطية من الشعب. فالأخذ والرد بين معارف الشعب وموضوعات أدبه وبين معارف الخاصة وعلومها وآدابها متصل دائم يتخذ صوراً مختلفة باختلاف العصور وباختلاف طبيعة هذه الموضوعات. فمن الموضوعات ما ينشأ شعبيًا ويظل شعبياً لا تكاد تقتبسه الخاصة إلا لماماً وفى عصور بعينها، كتلك المعارف المختصة بالتشاؤم والتفاؤل من الأيام والأشياء والأشخاص أو المختصة بالحسد وكيفية اتقائه، فإن هذه المعارف نشأت شعبية وظلت شعبية ولم تعرف طريقها إلى الخاصة إلا فى عصور قديمة، وهى قد عرفت هذا الطريق ولكنها لم تفد من هؤلاء الذين وصلت إليهم كثيراً، بل إن هذه المعارف نشأت أيام لم يكن هناك خاصة بالمعنى الذى نفهمه. فلما وجدت هذه الخاصة

اقتبست من هذه المعارف أقلها وتركتها جلها للشعب الذى لا يزال ينميها ويلونها بلون إقليمه وشخصيته إلى اليوم. ومن الموضوعات الشعبية ما قد ينشأ شعبيًا أول أمره ثم يتخذ طريقه إلى الخاصة فتستأثر به وتزيد عليه وتبعد، على توالى العصور والجهود واختلاف طرق الدرس، بينه وبين منبعه الأول ؛ وتظل صورته التى بقى عليها عند الشعب تؤدى غرضها ولكن فى بعد كبير بينها وبين الصورة التى أصبحت له عند الخاصة. خذ مثلاً علم الطب وانظر كيف نشأ شعبياً صرفاً ثم كيف بدأت الخاصة تفكر فى أمره تفكيراً يناسبها ؛ فإذا هذه المعارف الطبية الأولى تكثر على مر العصور، وإذا الخاصة تقف جهودها على الدرس والامتحان والمقارنة حتى تصل بهذا الموضوع الشعبى فى أصله إلى أن يكون علماً من أخص علوم الخاصة ومن أكثرها بعداً وتعقيداً بالنسبة إلى الشعب. كذلك من هذه الموضوعات ما كان ينشأ بين الخاصة كصناعة تحويل النحاس إلى ذهب؛ ثم يهبط فى صورة من صوره إلى الشعب فيصبح شيئاً شبيهاً بالسحر، وتظل منه صورة أخرى عند الخاصة تنميها وتخرج لنا بعد أزمان علم الكيمياء. وهكذا فى سائر المعارف الإنسانية نجد هذه النشأة التى تكون تارة عند الخاصة وتارة عند العامة تنتقل كما هى، وقد لا تترك أثراً بعدها إلا ضئيلاً محرفاً، أو قد تتخذ صوراً مختلفة، فمنها ما يأوى إلى الشعب ومنها ما يأوى إلى الخاصة. ولكن من هذه الموضوعات ما يظل الاتصال فيه قوياً بين طبقة العامة وطبقة الخاصة. هذه تحتاج إليه وينمو عندها بصورة ما ولكنها تفزع إلى ما عند الأخرى من جديد فيه تريد أن تعرفه ؛ وتلك تعكف عليه بما امتازت به من قدرة ومواهب فتضيف

إليه، ولكنها قد تحتاج إلى الأخرى فى إكمال أسباب هذا الدرس أو فى نشر نتائجه.

من هذا النوع الأخير الموضوعات التعليمية التى تتصدى لتعريف الإنسان علماً عن حياته وعن نفسه وعن الظروف الطبيعية حوله وعمن كانوا قبله فى هذه الحياة، أى الموضوعات التى تتصل بتعريف الإنسان حقائق عامة عن الحياة فى حاضرها وماضيها وحقائق عامة عن الطبيعة الإنسانية فى شتى صورها. ونحن إذا تتبعنا نشأة هذه المعارف عن الإنسان والحياة وجدنا أنها كانت تنبع أولاً فى فكر فرد ولكنها تنشر فى الجماعة شعبية. بل إنها كثيراً ما كانت تنشأ شعبية لا يعرف هذا الأول الذى فكر فيها ؛ حتى إذا ما قدر لهذا الفرع منها أن يصبح من علوم الأرستقراطية واجه العلماء مشكلة تعين هذا الأول الذى فكر فى بحث هذا الفرع أو ذاك. وكانت هذه المعارف تظل شعبية حتى يتاح لها أن ترقى، فإذا ارتفعت تعقدت، وإذا العلماء يدونونها فى كتب، فتصبح هذه الكتب بعيدة عن الشعب فلا يصل إليها بعد أن نقاها العلماء وبوبوها ورتبوها وأضافوا إليها ما أضافوا مما كشفت عنه سبل درسهم الجديدة. ولكن العامة تنظر إلى هذه المعارف التى بقيت عندها ولا تظن أنها فقدت قيمتها، وإنما هى تتشبه بهذه الخاصة فتريد أن تسبغ على معارفها لوناً من ألوان الأرستقراطية فتعمد إلى عرضها بأسلوب جديد.

وكان الشعر هو الوسيلة الأولى التى لجأ إليها الشعب ليجعل لمعلوماته تلك خطراً وليرفع من مقامها فى نظر الخاصة أو فى نظر الشعب على الأقل. لذلك نجد منذ العصور القديمة الأولى محاولات شتى لنظم هذه المعارف الشعبية البسيطة شعراً وقد ينبغ

فى هذا شاعر عظيم فإذا قصيدته التعليمية تلك تعد جزءاً حيّاً من الأدب الراقى بصرف النظر عما فيها من معلومات. وهذا هو الشاعر اليونانى ايزيود (Hesiode)[1] فى قصيدته الطويلة الأيام والأعمال (Travaux et Jours) ينظم جملة معارف شعبه اليونانى. وكانت هذه المعارف تنقسم إلى قسمين، وكانت حياة الشاعر تنقسم إلى قسمين أيضاً، فغذى كل قسم من حياة الشاعر قسماً من هذه المعارف فأسبغ عليه الحياة القوية. هذه المعارف كانت تدور حول الأخلاق، وحول الحياة العملية التى كانت فلاحة، بالنسبة إلى الشاعر وإلى قومه، وما تستلزم هذه الفلاحة من معلومات عن الطبيعة والنجوم خاصة. وكانت حياة ايزيود مقسمة بين النزاع الذى كان بينه وبين أخيه على ميراث الأب من جهة وبين عمله فلاحاً من جهة أخرى. وفى القسم الأول عرف الكثير عن الأخلاق وفى القسم الثانى عرف الكثير عن الفلاحة. ونظم معارفه أو معارف شعبه فى هذين البابين الأساسيين من أبواب الحياة، وختم قصيدته ببعض معلومات عن أيام السنة التى كان يتفاءل بها اليونانيون والأيام التى كانوا يتشاءمون منها.

وتعد قصيدة ايزيود هذه أقدم ما نعرف من شعر تعليمى بالمعنى الصحيح. فلقد ألفت، على الأرجح، حوالى القرن الثامن قبل الميلاد. ولكن الذى لا شك فيه أن شعراً تعليمياً كان يوجد قبل ذلك عند اليونان، شعراً ينظم مناقب الأسرة وتاريخها، أو شعراً ينظم قواعد الدين والأخلاق، أو شعراً يعلم التاريخ عن طريق ما يقص

---

(١) انظر كتاب تاريخ الأدب اليونانى لكروازيه (Histoire de la Littérature Grecque: Groiset.).

من مغامرات وحروب كالإلياذة والأوديسا. ولكن كل هذا الشعر لم يكن يقصد إلى التعليم ؛ وإنما المعلومات تأتى فيه بطريق غير مباشر، وهى غرض لم يقصد إليه الشاعر أول ما أنشد قصيدته. كان شعر الأسر مثلاً يؤلف لغرض آخر، للتفاخر، وشعر الدين للعبادة، وشعر الحروب للتلهية، ولكن إيزيود تصدى مصرحاً أنه يريد بشعره أن يعلم، وأن يعلم معلومات عملية وروحية بعينها. وهى كل ما فى أبيات شعره. وبشعر إيزيود ارتفعت معلومات الفلاح اليونانى إلى الخاصة وأصبحت ضمن دستور حياته العلمية. وهكذا تشهد عصور التاريخ الأولى هذه المحاولات التى تريد أن ترفع من علم الشعب فى نظر الخاصة.

ونحن إلى اليوم نشاهد شيئاً من هذا. فهذه الأمثال العامية التى يتوخى فيها الإبداع فى اللفظ، وفى الخيال أحياناً، ما هى إلا محاولات شعبية لرفع هذه المعرفة الساذجة عن الحياة إلى مستوى الخاصة.

ونجد من جهة أخرى أن الخاصة قد تنظم علمها شعراً سهلاً لتنزل بذلك إلى الشعب معارف تريد نشرها بينه فى صورة سهلة ظريفة. فنجد تجارب كثيرة من هذا النوع ؛ ففى المعارف الإسلامية مثلاً نجد تلك القصائد الطويلة التى تنظم فى لفظ سهل أحكام الدين ومايتعلق بتنفيذها. كما نجد ذلك فى نظم إبان بن عبدالحميد اللاحقى لأحكام الصوم والصلاة والزكاة. والعامة تطرب إذا أحست أنها تعرف علماً وهى تستسهل الشعر الذى يعلق بذاكرتها أكثر من النثر فتكب على هذا الشعر تحفظه ويخيل إليها أنها بذلك تصبح والخاصة سواء.

أما الشعر التعليمى الذى ينظم قواعد العلوم فى شعر لا يقدر على حفظه إلا الخاصة لجفاء تلك العلوم ولصعوبة هذا الشعر الذى يرمز أكثر مما يصرح، فهذا لا يدل على شىء فيما نحن فيه لأنه محاولة تبسيط علم الخاصة للطبقة الجديدة المتعلمة من الخاصة أيضاً.

وظلت الحال كذلك فى الأخذ والرد بين معارف الخاصة والعامة حتى اخترعت المطبعة فكان لها أكبر الأثر فى رد هذه العلوم إلى الشعب. بل كان لها أكبر الأثر فى أن تنزل هذه العلوم لا إلى شعب أمة بعينها وإنما إلى شعوب أمم كثيرة غيرها. فالمطبعة تخرج الكتب والمواصلات الحديثة تكفل إشعاعها فى العالم، والترجمة التى ترقى فى كل أمة حية وتزداد، ترحب بهذه الآثار لتنشرها هى بدورها. ولكن علوماً بعينها ظلت بعيدة عن الشعب وإن كانت قد نبعت منه. وعلوماً بعينها ردت إلى الشعب فزاد عليها ثم ردها الشعب إلى الأرستقراطية فزادت فيها أيضاً. وهكذا ظل الأخذ والرد بينهما لا ينقطع حتى بعد المطبعة وتبادل الأمم ما أنتجت من كتب.

ويرجع السبب فى هذا الاختلاف بين العلوم من هذه الناحية إلى طبيعة تلك العلوم نفسها. فهناك علوم لايمكن أن تنقطع صلتها بالشعب، لا لأنها نشأت فيه أولاً، كما نشأ غيرها من العلوم والمعارف، ولكن لأن الشعب لا يمكنه أن يعيش إلا على مقدار منها مهما يكن يسيراً ؛ ولأن هذه العلوم نفسها تعتمد على ناحية معينة لا يمكن أن تنفصل بسببها عن الشعب. فهى تعتمد على العاطفة الإنسانية اعتماداً لا يقل شأناً عن اعتمادها على العقل. لذلك نجد هذه العلوم إذا ارتقت يسعى الشعب إليها فى صورتها الجديدة ما

وسعه السعى حتى يعيد تراثه إليه فى أية صورة استطاع أن يسيغها. هذه العلوم ترجع فى أصولها إلى فرعين أساسيين: هما الدين والأدب المعتمدان على العاطفة الإنسانية اعتماداً قويًا. والشعب فى كل عصر يتمتع بنصيب من علوم الدين والأدب هو الأهم فى بابه. ولكن شغفه بأن يتشبه بتلك الطبقة الراقية التى تسمى العلماء يدفعه متشوقاً إلى أن يستعمل اصطلاحاتها ويفهم تقسيمها للعلوم وتبويبها لها ؛ فإن أفلح فى أن يفهم فهو ينزلها إليه كما هى دون تحريف، وإن لم يفلح فلا أقل من أن يحور ويحرف، ويشوه أحياناً، حتى يلائم بين هذا الشغف الذى يحسه وبين تلك البضاعة التى لا بد له منها.

والعلماء أنفسهم لا تنقطع صلتهم بالشعب. فهم بحكم عملهم الذى يتخصصون فيه أحياناً معتمدون على هذا الشعب لاستكمال معارفهم ؛ وهم معتمدون على الشعب فى تصريف بضاعتهم. وإلا فقد أصبحت جهودهم ولا فائدة منها ولا نفع. ولئن كانت غاية كل العلوم نفع الإنسانية ورقيها فإنه لايمكنها لذلك أن تنقطع عن الشعب انقطاعاً تامّاً. بل إن علوماً بعينها لا تستكمل وسائلها إلا بالشعب نفسه. فعلوم النفس والأخلاق والأدب وغيرها مادتها الشعب ؛ ومهما حاول العلماء، وهم لحسن الحظ لم يحاولوا، أن يبعدوا فى درسهم عن الشعب فى مثل هذه العلوم فهم مخفقون.

ولما كان الشعب متشوقاً لأن يتعلم، ولما كانت مهمة العلماء أن يعلموا وينشروا علمهم، فقد وجدت فكرة التلميذ والأستاذ منذ فجر التاريخ. ولكننا لا نتعرض لهذا الموضوع إلا من حيث علاقته بألف ليلة وليلة ففى الليالى صورة من هذه المعلومات، التى تتصل بعلوم

بعينها قد صبت فى قالب قصصى وأنزلت من عليائها إلى الشعب، بعد أن عمل فيها القصاص وكانوا أساتذة الشعب، ما دفعهم إليه فنهم وما حرضتهم عليه رغبتهم فى تعليم الشعب أو إعلامه بما أرادوا؛ وإن كانت رغبتهم قد طغت على فنهم كثيراً، فأصبحت تلك المعلومات أقرب ما تكون إلى أصلها. وأكبر الظن أن أجزاء منها لو ألقيت على الشعب فى تلك الصورة التى نراها عليها فى الليالى لدهش وأعجب، لأنه يدهش لكل جديد ويعجب لكل ما لا يعرف، ولكننا نشك فى أنه كان سيفهم أو سيلتذ.

٢

وليس القصص التعليمى هو الصورة الأولى التى التجأ إليها المعلمون أو القصاص لينزلوا هذه المعلومات من عليائها إلى الشعب، وإنما القصص طور من هذه الأطوار التى مرت بها تلك المحاولات الكثيرة للتقريب بين بضاعة الخاصة وشغف العامة بأن تعرف وتتشبه بالخاصة، ولقد رأينا كيف استعمل الشعر لذلك. وكانت هناك صور كثيرة غيره لا نتعرض إلا لبعض ماكان منها قريباً من الأسلوب المستعمل فى الليالى وهو القصص. هذه كتب من أقدم ماألف فى العلوم، فى العربية وغيرها من اللغات، كتبها تلميذ فى صورة مذكرات عن أستاذه. وفى هذه الكتب نجد حواراً بين الأستاذ وطلابه، أو نجد حواراً بين المؤلف أو الكاتب أو الناشر ومن تخيل أنه يعارضه فى الرأى، ليستطيع بذلك تبيان المسألة من جميع أوجهها أو الرأى من كل نواحيه. والحوار نواة حية للقصص وقد استغل كثيراً فى القصص التعليمى فى الليالى، وهو وسيلة ولا شك لعرض الموضوع بكل تفاصيله وبمختلف صوره دون إملال كثير على

الأقل. وهو وسيلة لإدخال الخيال وسط هذه القضايا العقلية ؛ فتمثل شخصين يتناقشان صورة تداعب هذا العقل الذى يكدح فى فهم تلك القضايا. وهذا أسلوب الهزل أو التلهية الذى يقحم وسط مسألة أو رأى فيخفف ذلك من جفاء العلم. بل إن كثيرين من مؤلفى العربية، وخاصة من ألف منهم فى علوم اللغة والأدب. شهروا بكثرة الاستطراد إلى قص نوادر وفكاهات وأخبار فى ثنايا مايعرضون له من مسائل، وقد نصوا فى مقدمة كتابهم أنهم عمدوا إلى ذلك عمداً حتى لا يمل القارئ. وهذه محاولة ثالثة لتخفيف جفاء هذا العلم، نجدها أنسب ما تكون لجو القصص الذى يدور حول الحب، وحب الجوارى بنوع خاص، وهو عرض المعلومات على لسان جارية وقد هيئ لها مجلس يضم قضاة أو علماء يسألون ويعجبون ثم خليفة يحكم ويغلى الثمن.

ونحن إذا تأملنا الصورة التى تخرج فيها الموضوعات التعليمية فى الليالى وجدنا أن أكثرها قد أخرج على لسان الجوارى فى حضرة الخلفاء أو الملوك. هذه الصورة المتكررة، التى تكاد تستحوذ على كل ما قد أبرز فى صورة معلومات واضحة فى الليالى تجعلنا نقف وقفة قصيرة لتحليلها. لماذا اختار القاص جارية تمتحن لصب معلوماته التى يريد نشرها على لسانها ؟

٣

إن هذه الصورة مستمدة من الواقع الذى عرفته الدولة الإسلامية منذ أن نشأت، أى منذ الفتوح. فقد دخل الرقيق بنوعيه الدولة الإسلامية بحكم الفتح. وكانت الأمتان المغلوبتان، الروم والفرس، أرقى بكثير من الأمة الغالبة، أمة العرب. كانت الدولتان

المغلوبتان فى شيخوختهما وقد مرت بهما العصور الذهبية الراقية، وعرفتا كثيراً من الفنون والعلوم ؛ فلما غلبتا على أمرهما ودخل بعض أهلهما رقيقاً فى الدولة الإسلامية، لم يكن لهؤلاء الرقيق من أن يعيشوا، ولم يكن للمسلمين من أن ينتفعوا بهم. هؤلاء لهم العلم والمعرفة والفن، وهؤلاء لهم السلطان والمال، ولكن لهم الاستعداد أيضاً لتلقى هذه العلوم والمعارف والفنون. لقد عرض أولئك بضاعتهم واستكملوا وسائل العرض من تعلم اللغة إلى معرفة مراكز الطلب ونوعه ؛ فمد هؤلاء أيديهم إلى المعروضات فدفعوا ثمنها وتمتعوا بها وانتفعوا أيما انتفاع.

وكما كانت الحال بين اليونان والرومان قديماً فكذلك كانت الحال بين العرب ومن غلبوا من فرس وروم. كل بيت لم يخل من الرقيق، وكل أمة أو عبد قام بما يعرف وبما يتقن من علم أو فن؛ لأن فى هذا القيام معاشه. وكان أكثر هذا الرقيق يتقن صناعات يدوية عملية فكان استخدام هؤلاء واسعاً عظيماً. ولعل أخبار التاريخ عن عمل الفرس خاصة بنائين وزراعاً وتجاراً فى العراق مما لا يحتاج إلى إشارة. فقد جعلوا العراق بفضل الثروة العربية والسلطان الإسلامى، وبفضل فنونهم وأعمالهم، جنة فى طبيعته ومنشآته وحياته. وكذلك فعل الروم والفرس من قبل فى الحجاز والشام ؛ استغلوا كل ما فى الأقطار من مميزات طبيعية، وبنوا القصور وشادوا الدور وأوجدوا الحرف والصناعات، وأدخلوا اللهو والفنون. وهذا هو «العقيق» إذا ما استقر المال فى أيدى العرب من سكانه تبنى فيه قصور الإسلام المشهورة الأولى بفضلهم _ قصر سعد بن أبى وقاص وسعيد بن العاص وغيرهما من أثرياء العلويين

والقرشيين. وتدب فى هذا الوادى حياة ترف وفن جديدة قوية فتكون فيه مجالس الغناء والشعر والشراب _ مجالس الأحوص وسكينة بنت الحسين وغيرهما من عرب وعجم، فإذا هم بيئة غنية منوعة تغذى الحياة فيغنى الأدب وتغنى العلوم والفنون والصناعات.

وأخبار التاريخ حافلة أيضاً لما كان لهؤلاء المغلوبين من آثار فى أعمال الدولة كلها سياسة وتدبيراً وتنظيماً ؛ بل بما كان لهؤلاء من أثر فى كل علم من علوم العرب القديم منها والمستحدث. وامتزج هذا الرقيق فى الدولة الإسلامية بالعرب وأنتج خليطاً كان له أقوى الآثار فى الحضارة الإسلامية كلها. وكان الخلفاء بحكم احتياجهم إلى هؤلاء العارفين بسياسة الحكم وبشئون الدول من جهة، وبحكم حبهم للعلم وتشجيعهم للعلماء من جهة أخرى، يكثرون من هؤلاء المغلوبين فى صحبتهم وحاشيتهم حتى أصبحت قصور الخلفاء وإن الفرس والمولدين ثم الترك فيها لأكثر من العرب. وزاد اهتمام الخلفاء بطبقة العلماء منهم كلما ارتقت الدولة وارتقت علومها. وكان الخليفة العالم فى نظر الشعب أرقى أو أحب إلى قلوبهم من الخليفة الجاهل الذى لا يحفل بعلم أو علماء. وكانت مناقشات العلماء تكثر فى قصر الخليفة أو فى قصور عظماء الدولة، أمثال البرامكة، لا بغية الوصول إلى الحقائق فحسب، وإنما بغية التسلية أيضاً. فإن حياة الخلفاء كحياة أفراد الشعب، لا يمكن لها أن تكون كلها سياسة وجداً. وتروى لنا كتب الأدب والعلوم الأدبية المختلفة أخباراً عن هذه المناقشات فنجد فى علم النحو مثلاً أخبار المناقشات المشهورة بين الكسائى وسيبويه.

وكانت الخلافة العباسية دينية لأنها إسلامية. ولما تعددت الدراسات حول القرآن والحديث، ولما تعقدت الحياة الإسلامية من حيث السلطان وحق فريق دون فريق فى تولى أمور الدولة، نشط الفقه وأصبح اطلاع الخلفاء على كل ما يتصل بهذه المسائل أمراً واجباً محتوماً. وكانت المناقشات فى هذه المواضيع الفقهية أو فى الفلسفة الدينية تهم الخلفاء؛ لأن مصيرهم كثيراً ما كان يتوقف على انتصار رأى على رأى. لذلك كثرت مناقشات الفقهاء حول مسائل الفقه فى حضرة الخلفاء.

وأما فى الأدب فإن خلفاء الإسلام لم ينقطع اهتمامهم به منذ وجدوا. فهؤلاء الشعراء لم يكونوا دعاة الخليفة فحسب، بل كانوا يمثلون الفن الذى يعيش عليه العرب، ويتغذى به روحهم دون سائر الفنون الجميلة. فلا رسم ولا نحت ولا مسرح، وإنما هو أدب كل ما كان يغذى الشعب العربى فى عصور تاريخه الطويلة. وكان الخلفاء، بحكم تعرض الشعراء لهم لأن عليهم معاشهم، مضطرين إلى النظر فى هذا الشعر ؛ بل مضطرين إلى إمعان هذا النظر. ولما ارتقت الدولة الإسلامية نما فن كان وليداً فى بدء الدولة هو فن الغناء الذى استحدثه الموالى فأصبح هذا الشعر الذى كان عماد فنهم يغنى فى قصور الخلفاء غناء فنيًا له أصوله وقواعده بفضل هؤلاء الموالى.

هنا دخلت الأمة فى الدولة الإسلامية بفنها الذى شهرت به. وأصبح هذا الفن، الذى كانت تقوم به العربيات قليلاً خافتاً، يرن فى كل أنحاء الدولة الإسلامية ويفعل صداه فعله فى الشعراء والخلفاء؛ بل فى سياسة الدولة أحياناً. وأصبح تدريب الإماء على

الغناء عملاً فى الحياة يجلب المال الكثير. وكتاب الأغانى وحده يكفى لتصوير ما كان عليه هذا الفن وما كان يبذل فى سبيله من إعداد وتدريب. ومن هؤلاء الإماء المغنيات من كن ينبغن فتكون لهن مدرسة خاصة. وهذه أخبار جميلة التى أخرجت على طريقتها سلامة وحبابة، أكثر ما يصور لنا ما يمكن أن نسميه بمدارس الغناء وهذا معبد أحد من أخذ على جميلة تكون له هو أيضاً مدرسة تخرج لنا المغنين والمغنيات.

وتصور لنا مدرسة جميلة الكثير عن تعلم هذا الفن. فهؤلاء الإماء تلميذاتها يأخذن عنها الغناء، ولكن مجلسها قلما يخلو من مغن مشهور. بل إنها تعقد فى هذا المجلس أحياناً مسابقات بين فريقين من المغنين، يغنى واحد من هذا الفريق فيتبعه آخر من الفريق الثانى وهكذا حتى تحكم لواحد دون الآخر؛ وفى كل هذا تتلقى هؤلاء التلميذات ألواناً من الدرس فى الشعر والغناء.

وكان يحضر مجالس الغناء هذه، لأنها كانت الملهاة الأولى لهذا الشعب، جمهور كبير من الصحب والأصدقاء. وكثيراً ما يكون هؤلاء الأصدقاء شعراء. فالأحوص مثلاً كان له صديقاً لجميلة يحضر مجلسها وينظم لها شعراً وينقد لها شعراً تريد أن تغنيه. وجميلة وتلميذاتها فى كل هذا يتعلمن شعراً ونقداً وغناء. وكانت جميلة تحج أحياناً فى قافلة صاحباتها. فأبو الفرج فى الأغانى يروى لنا خبر حجها مع خمسين قينة أرسلهن إليها أصحابهن ومع كل منهن نفقتها؛ فأبت إلا أن تنفق عليهن جميعاً. وفى الحج كانت تقابل الشعراء والمغنين وقد يطلبون إليها الغناء فتأبى إلا بعد أن تعود إلى المدينة.

ويسرت لها هذه المنزلة التى بلغتها بفنها وبعلمها شهرة واسعة ولكنها يسرت لها أيضاً مالاً وفيراً.

وكان الخلفاء يطلبون هؤلاء المغنيات وكثيراً ما يتزوجون أو يتسرون بهن. وهم يدفعون فى الأمة أموالاً طائلة. والأمة إذا حظيت عند الخليفة أصبحت وسيلة لحظوة سيدها أوبائعها وأداة لتنفيذ أغراضه. لذلك أقبل النخاسون على تعليم الإماء الحسان سعياً وراء المال أو السلطان. وأحضروا لهن معلمين فى الغناء حتى شهر أمثال إبراهيم وابنه إسحق الموصليين بتعليم الغناء للإماء.

وكانت الأمة كلما عرفت غناء كثيراً ازداد ثمنها وارتفع. وكثرة الغناء تتطلب معرفة شعر كثير ؛ بل معرفة شعراء كثيرين. والأمة التى تعد لقصر الخليفة، أو العظيم من عظماء الدولة، لابد لها من أن تعرف كيف تتصرف فى بضاعتها _ متى تغنى هذا ومتى تغنى ذاك ؛ لذلك كان لا بد لها من أن تعرف مناسبات الغناء وأنواعه، وكثيراً جداً من شعر يقال فى هذا أو ذاك من مقام.

دخلت الإماء قصور الخلفاء والعظماء بغنائهن وجمالهن فكانت لهن المكانة الممتازة، وأصبحن يحضرن مجالس الخلفاء التى تكون للمسامرة والمنادمة بحكم أنهن العنصر الأساسى فى ملهاتهم. وكان أن سمعن علماً إلى جانب ما يعرفن من شعر وغناء. وكان أن اشتركن فى الكلام حول هذا العلم أو ذاك، فإذا التى تشترك اشتراكاً مشرفاً لها يرتفع فى نظر الجالسين قدرها ؛ وكلما ازدادت معارفها زاد الإعجاب بها. وواجه النخاسون ناحية أخرى يمكن أن يصقلوا بها بضاعتهم. وهى ناحية تعليم الإماء معلومات لا فى الشعر والأدب فحسب، وإنما فى سائر ما قد يتعرض الكلام له فى

حضرة الخليفة. وهذه آداب الملك وسياسة الملوك تدخل فى برنامج تعليم الإماء ثم أخبار ونوادر وتاريخ، ثم علوم لغة ثم علوم دين وهكذا حسبما يكون اتجاه العصر وحسبما ينشط الاهتمام بفرع من فروع العلوم فى عصر دون عصر أو مكان دون مكان.

وكثيراً ما كان يغلب حب الأمة على شاعر أو خليفة فتلازمه وتتلقى عنه ما يتقن. هذه جنان وأبو نواس يكاتبها بالشعر فترد عليه، بشعرها هى أيضاً. وهذا الخليفة أو العالم يبدأ بيتاً فما أحلى ما تكمله له أمة فتتفوق فيما ارتج عليه. وإذا الخليفة يعجب بتلك التى ردت. وخبر هذا الإعجاب والرد ينتشر، فتعظم مكانة الأمة ويقبل النخاسون على إمائهم يعلمونهن الكثير حتى تستطيع الأمة أن تجيب الجواب الحسن وتفوز بإعجاب المجلس.

وتكثر البضاعة فى السوق لكثرة الطلب والبذخ فيما يعرض من ثمن. والتجارة فى كل زمان ومكان معرضة لوسائل الغش فلابد للشارى من أن يمتحن قبل أن يدفع الثمن ؛ ولما كانت الإماء تعرض أجساداً ليس غير، فقد كان امتحان هذه الأجساد امتحاناً دقيقاً عسيراً أمراً واجباً بل أمراً شائعاً. حتى أن كتباً ألفت فى قواعد هذا الامتحان دونت فيها تفاصيل تلك الصفات التى يجب أن تمتحن، بل كيفية هذا الامتحان للتثبت قبل الشراء. كرسالة ابن بطلان [1] .وكتاب أبى الثناء العينتابى الحنفى[2]. وإذا ما أصبحت

---

(١) اسمها «رسالة جامعة لفنون نافعة فى شراء الرقيق وتقليب العبيد» تأليف أبى الحسن بن عبدون البغدادى المتطبب. معروفة «برسالة ابن بطلان».

(٢) كتاب «القول السديد فى تقليب الإماء والعبيد» تأليف أبى الثناء محمود العينتابى المتوفى سنة ٨٨٧ هـ وقد اعتمد فيها، كما يقول فى مقدمتها، على ورقات لابن الأكفانى اسمها «النظر والتحقيق فى تقليب الرقيق».

بضاعة الإماء معنوية إلى جانب ماديتها فلابد إذًا من امتحان هذه المعنويات ولتمتحن الأمة فى الغناء. وفى هذين الكتابين إشارة إلى أصعب الألحان التى يحسن أن تمتحن فيهاالأمة إن كانت مشتراة للغناء. وتمتحن الأمة فى المعلومات الأدبية، وكلما ادعى البائع لها علماً فى فرع امتحنت فيه، ونجاحها يغلى ثمنها ولا شك. وفى السوق شارون وبائعون ومتفرجون يجلسون لسماع امتحان تلك الأمة، فإذا امتازت كان الجمهور المتفرج أكثر وكان الثمن المعروض لشرائها أغلى.

والخلفاء فى قصورهم لا يعرض عليهم إلا الممتاز النادر. وامتحان الممتاز النادر منظر طريف يدعى إليه الأصدقاء. فكان من ذلك بعض ما نقرأ فى أخبار الإماء المغنيات من أن الخليفة سألها فى حضرة فلان وفلان فأجابت بهذا أو ذاك من جواب. وعرف التاريخ الإسلامى كثيراً من أخبار متناثرة عن صورة هذا المجلس يعقد لامتحان أمة فى شتى العلوم.

وهذا القاص فى ألف ليلة عنده من المعلومات كثير. وعرضها فى صورتها الأصلية جاف ممل. فماذا يضر لو استعار هذا الإطار الشائع ؟ وماذا يضر لو أنه جعل من امتحان الأمة أمراً مهمًا لا فى ذاته وإنما من حيث إنه على نجاحها تتوقف أشياء مهمة فى سير القصة التى بدأها ؛ فهى إذا نجحت وشريت كان ذاك إنقاذاً من ورطة أو تنفيذاً لمكيدة. وكان أن وجدت لنا صور من الجوارى الممتحنات فى ألف ليلة وليلة وأهمها وأشهرها صورة تودد فى القصة المنسوبة إليها.

٤

أول ما يصادفنا من هذه المجموعة للجاريات الممتحنات صورة نزهة الزمان فى قصة عمر النعمان، وقد عثر عليها تاجر الرقيق فوصفت نفسها بأنها تعرف كذا وكذا من العلوم. فلما عرضها على حاكم دمشق شريكان اشتراها ثم سألها أن تحدثه عما تعرف، ثم جمع لها القضاة ليستمعوا إليها، فبدأت بعرض معلومات فى باب الأدب وباب سياسة الملوك. والواضح أن هذا المنظر دخيل على القصة أو أنه قد أسهب فيه على الأقل بمواد خارجة عنها. فليس من المعقول أن يطول حديث نزهة الزمان هذا الطول، وأن تستمر فى إلقاء هذه المعلومات إلقاء. بل أكثر من هذا أننا نجد هذا المنظر نفسه يحمل آثاراً دالة على النقل من كتاب. فقد اكتفى القاص فيما يظهر بالإطار ولم يكلف نفسه مشقة تنقية المقولات نفسها. تقول فجأة اسمع أيها الملك السعيد (والملك هنا شريكان) الفصل الثانى من الباب الثانى وهو باب الأدب والفضائل. فالمنطق البسيط يتطلب أن يسبق هذا فصل أول وباب أول. وليس فى حديث نزهة الزمان السابق شىء من هذا. ويقول القاص : فبعد أن تكلمت نزهة الزمان فى سياسة الملوك قالت أما باب الأدب فإنه واسع المجال إلخ. .. كأنما الحديث قد رتب ترتيباً ما والواقع أن كلامها لم يرتب. وأخيراً يشعر القاص أنه قد أمل، وأنه قد استكفى من نقل ما يريد، فتقول نزهة الزمان : وكم فى هذا الباب من النصائح وإنى لأعجز عن الإتيان بجميع ما فى هذا الباب.

والذى يظهر لى واضحاً أن هذا الجزء من قصة عمر النعمان أضيف إليها بعد أن دخلت قصة تودد مجموعة الليالى. فإذا ما

عرضت جارية ابنة ملك متعلمة للبيع وجد القاص شبهاً بينها وبين الجارية التى تحمل لواء الجاريات العالمات فى أذهان الشعب وهى تودد. وإذا كانت تودد قد عقد لها امتحان عظيم فلا بد من أن يؤتى لهذه بالقضاة ليستمعوا إليها. وهى لا تعرض معلوماتها فى صورة جواب وسؤال فقد يتطلب هذا اطلاعاً على نوع معين، أو كتاب معين، أو تأملا قليلاً على الأقل فيما يقال، وقد يكون هذا التقليد لتودد واضحاً، وإنما هى تقول ما تريد قوله سرداً ؛ ولا يظهر القضاة إلا مصفقين أو معجبين آخر الأمر.

وفى نفس القصة تدخل شواهى قصر عمر النعمان، بعد أن دبرت مكيدة الجوارى اللاتى تريد أن تفتن بهن الملك، وفى صحبتها خمس جوار قد قامت على تعليمهن. وهؤلاء صدى لنزهة الزمان فى هذه القصة، التى تتجاوب فيها أصداء الشخصيات والموضوعات كثيراً. وتتقدم الواحدة من هؤلاء الجوارى بعد الأخرى فتقبل الأرض بين يدى الملك وتبدأ دون أى تقديم بعرض معلوماتها. فهذه الأولى ما تكاد تقبل الأرض حتى تقول : " اعلم أيها الملك أنه ينبغى لذى الأدب أن يتجنب الفضول ". كأنما هى قد أتت لتعلم الأدب لهذا الملك الذى تحدثه. وكذلك الثانية تبدأ بقول عن لقمان ؛ والثالثة تقول إن باب الزهد واسع جداً ولكنى أذكر ما يحضرنى، ثم تستمر فيما تريد قوله، وأما الرابعة والخامسة فتذكران بعض ما يحضرهما من أخبار الصالحين. وأخيراً تتقدم العجوز نفسها، وكان سلاحها زى الصالحين الذى اتخذته ستاراً لمكرها وحيلة لتنفيذ دهائها، فتذكر هى أيضاً شيئاً من أخبار الصالحين. فيفتن الملك والحضور بهؤلاء الجوارى ويدفع الملك حياته ثمناً لهذا الافتتان، إذ مكن شواهى العجوز من إنفاذ كيدها فيه.

وفى معلومات هذه الجوارى، التى لم يكن هناك أى فن أو أدب فى التمهيد لها، على عكس ما نجد فى قصة تودد، يظهر الذوق العربى الإسلامى فى اختيارها ظهوراً قوياً. فنصائح فى الخلق والسياسة وكلام عن الصالحين مؤيد بالأخبار القصصية. وتظهر هنا وهناك الصبغة الدينية الإسلامية قوية ؛ فتقول الجارية الأولى مثلاً فيما ينبغى للملك أن يفعل : «وينبغى أيضاً أن يجعل البينة على من ادعى واليمين على من أنكر». حتى عند الكلام عن اختيار الصديق نجد أن الأفكار الفارسية أو الهندية إن تكن قد دخلت هذه المعلومات والنصائح فقد دخلتها بشكل يجعلها لاتنم على أجنبيتها كثيراً. فانظر إلى قولها: والكاذب لا يكون صديقاً؛ لأن الصديق مأخوذ من الصدق الذى يكون ناشئاً من صميم القلب. .. أو: واعلم أن اتباع الشرع ينفع صاحبه فأحبب أخاك إذا كان بهذه الصفة ولا تقطعه إن ظهر لك منه ما تكره، فإنه ليس كالمرأة يمكن طلاقها ومراجعتها، بل إن قلبه كالزجاج إذا تصدع لاينجبر.

فالأسلوب إن دل على شىء من غرابة هذه الأفكار فهو يدل من ناحية أخرى على أن العربى قد أقلمها لتناسب أفكاره فنجح فى ذلك إلى حد بعيد. فإذا مابدأ الكلام عن الصلاح وأخبار الصالحين فقد أصبح الأسلوب عربيًا صرفاً ألفاظاً وتركيباً.

وأما تودد، زعيمة هذا النوع من القصص، فقصتها تبدأ على نحو معروف من مقدمة قصص كثير فى الليالى. فهى مثل أنيس الجليس يضطر الابن الوحيد الذى ولد بعد كبر إلى بيعها، بعد أن فقد ماله فيما أوصاه أبوه أن يبتعد عنه من حياة اللهو. ولكن تودد ذكية عالمة فهى تريد أن تباع للخليفة الرشيد، وتسأل صاحبها أن

يغلى ثمنها. فإذا ما سردت للرشيد أسماء ما تعرف من علوم بهر وتعجب وأراد أن يتثبت من قولها. فأرسل فى الأمصار إلى العلماء فجاءوا وعقدوا لها امتحانها الذى جازته بنجاح يثير الإعجاب. حتى ان الرشيد سألها أن تتمنى عليه ما تريد فإذا هى تتمنى أن تعود إلى صاحبها فيجزل لها العطاء ويعيدها.

ولنا على هذه القصة ملاحظات أهمها : أن تودد تذكر علوماً تعرفها ولكنها لا تمتحن فيها. والواضح أن ذكرها كان للتكثير وأن الذى تكثر بها لم يفقه كثيراً من مدلولاتها المحدودة. فهو يذكر الرياضة والهندسة والمنطق. بل إن كثيراً مما يذكر من أبواب علمها لا يشار إليه أثناء الامتحان. واقتصر الامتحان على الفقه وما يتصل به والقراءات والطب الشعبى والتنجيم والفلسفة. ثم إنها امتحنت فى أشياء لم يذكرها القاص. مع أن الروح الغالب على سرد أسماء العلوم التى تعرفها كان التكثير كما أسلفنا. فهى تذكر تفاصيل علوم وتسميها علوماً أخرى. وتمتحن فى لعب الشطرنج والنرد دون أن تكون قد ادعت معرفتهما. ولكنها تنجح بالطبع نجاحاً يحط من شأن من نازلها فى ميدانهما.

كذلك نلاحظ أن الممتحنين يذكرون جميعاً بألقابهم المشتقة مما يتقنون من علم إلا واحداً وهو النظام فإنه يذكر باسمه. فهذا الفقيه وذاك المقرئ وذاك المنجم؛ ولكن هذا النظام يذكر طوراً باسمه، وطوراً على أنه الفيلسوف ليس غير.

كذلك نلاحظ أن كل عالم غلبته يؤمر بنزع ثيابه فينزعها ويفرهارباً مقهوراً. ونجد عادة نزع الثياب دلالة على الانهزام، فى الليالى فى مواطن منها ما هو شديد الشبه بذلك، إذ تتغلب المرأة

الفارسة على من تصدى لنزالها فى الحرب فتنزع ثيابه، وأحياناً تكتب على جبينه «هذا عتيق فلانة». كما كانت تفعل الدنماء التى تحدثت عنها الجارية فى قصتها الثانية من اليوم السابع فى قصة الوزراء السبعة. وكل عالم ينزع ثيابه ويفر هارباً فى الحال، وقد يحلف ألا يناظر تودد حياته، ولكن النظام وحده هو الذى إذا نزع ثيابه لم يهرب بل قال لتودد «لا بارك الله لك فيها» وهو وحده الذى يأمر له الخليفة بثياب غيرها.

ولقد أشرنا فى الفصل الأول من هذه الرسالة، عند الكلام عن كتاب شوفان عن تودد، إلى رواية فى كتاب متأخر، هو كتاب روضات الجنات فى أحوال العلماء والسادات لمؤلفه محمد بن باقر الموسوى الخوانساوى من كتاب أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر الهجرى، إذ يذكر المؤلف، أثناء الكلام عن النظام، أنه عاصر الرشيد وأن الرشيد طلبه إلى بغداد لمناظرة الجارية المسماة بالحسينية التى ربيت فى بيت مولانا الصادق جعفر.. . إلخ إلى أن يقول: «وقد ناظرت الشافعى وأبا يوسف القاضى ببغداد وغلبت عليهم جميعا». والذى يلفت النظر أن هذا المؤلف عندما يصف مناظرة الجارية التى تشابه كثيراً مناظرة تودد، يقع فى نفس الخطأ التاريخى الذى وقع فيه صاحب الليالى فقد توهم أن مذهب الشافعى عرف أيام الرشيد بل قد تنوظر فيه فى مجلسه[1].

وقبل أن ننتقل إلى نوع آخر من القصص التعليمى فى ألف ليلة نحب أن ننظر قليلاً فيما كان يقال على ألسنة هؤلاء الجوارى. أما الجوارى فى قصة عمر النعمان فكلامهن عن الأدب وسياسة الملوك

(١) والمؤلف ينقل عن كتاب اسمه «رياض العلماء» لم نظفر بمعلومات عنه .

وأخبار الصالحين. وهن لا يسألن فيجبن، بل إن أمر مايعرضن موكول إليهن، يقلن ما يشأن أخباراً أو قصصاً أو نوادر أو شعراً أو أمثالاً مثلما يحلو لهن. ولكن معلومات تودد التى يذيعها القاص على لسانها تستحق منا وقفة. فهى فى الطب والتنجم والقراءات لا تعدو أن تكون قد جمعت من تلك الكتب التى شاعت فى عصور مختلفة من عصور الدولة الإسلامية، والتى شاعت فى مصر خاصة، وكان الغرض منها جمع أكثر ما يمكن جمعه وتلخيص أكثر ما يمكن تلخيصه من كتب العلم. وأما المعلومات التى كانت تلقى فى موضوع الفقه، وخاصة فى الفلسفة والكلام، فقد اشتقت من مثل هذه الكتب أيضاً ولكن لمؤلفى هذه الكتب مذاهب خاصة كانت تصبغ الكتاب كله عادة ؛ فماذا فعل القاص هنا ؟ هل جعل تودد داعية لمذهب بعينه ؟ الواضح أن سذاجة القاص تتجلى حتى فى هذه الناحية. ففى مذهب السنة يذكر آراء كثيرة عن الشافعى، وكأنما أراد أن يبرز مذهبه دون سائر المذاهب. وكأنما كان يريد أن يسترضى المستمعين بهذا ؛ ولكنه نسىَ بالطبع أن الامتحان فى حضرة الرشيد. فإذا ما تعرض إلى الكلام عن مذهب الشيعة والسنة ؛ أو سأل، على الأصح، سؤالاً يتلون فيه الرأى بالإيمان بأحد المذهبين، عرض ذلك علينا فى صورة قصصية ساذجة، ولكنها ظريفة. هذه تودد تتحدث عمن أسلم أولاً فإذا سؤال صريح من النظام لم يكن يستوجبه الموقف أو يتطلبه أى شىء فيه " أعلى أفضل أم العباس " فيقول القاص : فعلمت أن هذه مكيدة لها فإن قالت على أفضل من العباس فما لها من عذر عند أمير المؤمنين، فأطرقت ساعة وهى تارة تحمر وتارة تصفر، ثم قالت : " تسألنى

عن اثنين فاضلين لكل منهما فضل، فارجع بنا إلى ما كنا فيه. فلما سمعها الخليفة هارون الرشيد استوى على قدميه وقال لها : «أحسنت ورب الكعبة». وكأنما الرشيد الذى توارى أمام مذهب الشافعى عندما أراد أن يقول القاص جداً وفكر فى مستمعيه كأمة لها مذهب رسمى، قد ظهر هنا فجأة قوياً. والقاص لا يريد أن يجرح شعور مستمعيه الذين يحبون عليا حباً أقوى وأشد فصور لنا هذا الإحراج الذى أحرجته الجارية. وفى هذا الجزء من الكتاب نجد ما قد أشرنا إليه من قبل يظهر واضحاً. فتلك الجماعة المستمعة تعتنق مذهب السنة رسمياً وفى المعاملات. ولكن عواطفها الشعبية ظلت عالقة بالشيعة. فلقد تركت دولة الشيعة أثراً قوياً فى معتقدات المصريين لا نزال نراه إلى اليوم. وكان يمكن لهذا الأثر أن يتلاشى لولا أن هذه النفوس الشعبية تجد فى مآسى آل على من جهة وفى قرابتهم للرسول (ﷺ) من جهة أخرى منابع قوية لتغذية عواطفهم الدينية، بل لتغذية عواطفهم الساذجة الطيبة التى إذا آمنت تعصبت وسالت شفقة لما يصيب من أحبت، أو من يتصل بمن أحبت، من مكروه.

وفى امتحان تودد تنزل هذه الأسئلة، قرب النهاية خاصة، إلى إسفاف الشعب ؛ وإلى تلك الألغاز التى يتشوق الشعب إلى سماع حلها تشوقه إلى معرفة كل مجهول، وإلى التشبه بالعلماء الذين كانوا يصورون للعامة بعلمهم ألغازاً لا تنتهى. يسألها النظام الفيلسوف : ما أحلى من العسل ؟ وما أحدّ من السيف ؟ وما أسرع السهم ؟ وما لذة ساعة ؟ وما سرور ثلاثة أيام ؟ وما فرحة جمعة ؟ وهكذا. فتجيب : إن الذى أحلى من العسل هو حب الأولاد البارين

بوالديهم، وإن الذى هو أحد من السيف هو اللسان وهكذا. حتى فى الأسئلة التى تلوح فى ظاهرها أنها فلسفة، تهرع تودد إلى الإجابة بأسلوب عربى إسلامى ولكنه شعبى صميم. فالذى يتنفس بلا روح إذا سئلت عنه. ما هو، قالت هو الصبح لأن الآية الكريمة تقول «والصبح إذا تنفس». وهذا نوع آخر من الألغاز يكلف به الشعب، وهو ألغاز الحساب، لا يغفله النظام فيسأل عن عدد الحمام الذى يطير جزء منه فوق الشجرة ويبقى الثانى على الأرض فإذا نزلت واحدة أصبح الذى تحت مثل الذى فوق الشجرة ؛ وإذا طلعت واحدة صار الذى تحت ثلث الذى فوق وهكذا.

ولكثرة ما جمعت تودد من هذه الأسئلة المستحبة، ولبراعة ما ردت عليها به، تبوأت المركز الممتاز فى الليالى للجارية العالمة. حتى لقد أصبحت النموذج الذى يحتذى ولكن فى شىء من محاولة إخفاء التقليد. فتكون معلومات فى الأدب والمعاملة، بدل هذه المعلومات العلمية الشعبية هى المادة التى تمتحن فيها الجارية. لأن تقليد تودد تقليداً محكماً لا يكون إلا بصعوبة. ولقد تمثلت هذه الصعوبة للقاص فى مثل هذا الجزء الخاص بالنظام والذى يكون مجموعة ألغاز لاتتيسر لكل من تصدى لقول القصص.

ولا ننسى فى صدد الكلام عن علم الجوارى أن نذكر شهرزاد، أشهر أبطال الليالى ؛ فهذه هى الأخرى كانت عالمة. وصفها القاص بقوله " إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء ..." وأما عرض هذا العلم فقد كان فى صورة هذا الكتاب الذى نقرؤه، قصصاً لا ينتهى ؛ يدل على خيال وفن ولا يدل على هذه الكتب التاريخية الأدبية إلا من بعيد

جداً. وشهرزاد تعرض علمها أمام ملك هى أيضاً ؛ ولكن الملك لم يكن يسألها شيئاً، إلا فيما افتعل فيه القاص افتعالاً ظاهراً، بل إنه كان ينصت وكان الخطر المحدق بحياتها هو الذى يفجر الينبوع العظيم من قصصها وخيالها.

وكانت الأسئلة التى تلقى على الجوارى فى صدد المعلومات متأثرة بما أخذ العرب عن الفرس والهند تأثراً قوياً. ولكن الليالى تصور لنا ممتحناً آخر يعرض علينا صورة أجنبية غريبة عن هذه السذاجة، التى تتجلى فى علوم الأدب وفى العلوم الدينية التى ألفها جمهور المسلمين. وهذه قصة وردخان، ابن الملك جليعاد، حيث يمتحن الوزير ثم ولى العهد الذى أتم علومه. والممتحن شماس الوزير الأول. فيمتحنه فى الدين أو التزهد وفى شىء من فلسفة الدين ثم فى السلطان والسياسة ثم فى الأخلاق. والامتحان أسئلة يكون ردها أمثالاً وأقوالاً حكيمة مما يغلب عليه الطابع الهندى الواضح، أو مما يميل إلى الطابع الهندى مما هو فى اللغة العربية أصلاً. وقصة جليعاد واضح أصلها الهندى، فهى مليئة، من أولها إلى آخرها. بالوصايا والحكم فيما يتعلق بأمور الدنيا والآخرة. وكما كان الإنسان أداة لقصص الوعظ فى هذه القصة فكذلك كان الحيوان، كما أسلفنا الإشارة إليه فى موضوع الحيوان.

وهذه المعلومات على لسان الجوارى أو لسان وردخان، سواء أسردت سرداً أم قطعت بكثرة الأسئلة، فإن السائل يتفنن فى أن يلغز فى السؤال فيها. فقد كان ذلك أدعى إلى الإعجاب بالجواب من جهة، وإلى إثارة شوق السامعين من جهة أخرى. واللغز عنصر مهم فى القصص الشعبى، يفتن الإنسان دائماً. وقد خلقت صور

منه أنواعاً من تلهيات الشعوب فى مختلف العصور، مثل الفوازير والأحاجى. وأثر اللغز فى العقلية الشعبية وفيما أنتج الشعب من فنون مما يلفت نظر الباحثين فى الموضوعات الشعبية على اختلافها.

وأما علم وردخان المعروض، أو علم أستاذه، فقد كان بعيداً عن ذوق هذا الشعب المستمع بعداً تامّاً ؛ فهو كلام حول الكائن المطلق وخلق الخلق، لم يكن يفهمه القاص فضلاً عن سامعيه أو قارئيه. وما من شك أن هذه القصة نقلت مكتوبة أو ألفت مكتوبة ولم يسمّع هذا الجزء منها فى معارف وردخان على الأقل أى تسميع. ولقد حاول القاص أن يخفف من جفاء هذه المعلومات بحشر الأمثال كأن يقول «فتكون بذلك كمن ينظر إلى المرآة فيرى الحقيقة ولا تزداد المرآة إلا صقلاً». وبحشر القصص عن الحيوان والإنسان فى باب الوعظ والمعاملات ؛ مستعملاً فى ذلك الأسلوب الهندى المشهور من تمهيده للقصة بقوله «لئلا تصبح كمن فعل كذا فأصابه كذا». ولكن هذا لم يمنع أن تكون تلك المعلومات جافة ثقيلة على القصة. والقصة بعدُ تمتد إطاراً عجيباً فى تنوعه. فهذا الصبى يرث ملك أبيه ويفسد بفضل نسانه، وتكون مساجلة بين إحدى نسائه تغريه بالفساد، وهى فى هذا الإغراء تستعمل قصصاً لتمثل بها، وبين الوزير يثنيه عن ذلك، ويستعمل هو أيضاً قصصاً للوصول إلى غايته. حتى ينتهى الأمر بأن يتوب الصبى على يدى ابن وزيره؛ لأنه كان قد قتل الوزير وأكابر الدولة تحت تأثير إغراء هذه المرأة. ويكون خطاب ملك الهند مهدداً إياه هو الحافز على ظهور ابن الوزير بمظهر من يستطيع أن يحل محل أبيه فى الوزارة.

ويتكلم وردخان عن سلوك السلطان ومعاملة الناس ؛ ويتكلم الوزير عن الخير والشر وطبيعة الناس ؛ وهكذا يتاح للقاص أن ينقل طائفة كبيرة مما خُيل إليه أنه منتهى المعرفة , وجدير بنا أن نعود فنلاحظ أن القاص كان يحس من نفسه إملالاً أو عجزاً عن الإكمال أحياناً ؛ فما أسرع ما ينقذ الغلام أو الوزير، حسبما يكون الموقف ؛ المتكلم بقوله «قد فهمت»، وبإظهار منتهى الإعجاب.

وفى الليالى غير هذه المعلومات التى استعرضنا الكلام عنها معلومات كثيرة تصب فى قوالب شتى ؛ فمنها معلومات أدبية تصب فى قالب أخبار أو قصص بل إن من هذه المعلومات الأدبية ما قد صب لا فى قالب خبر أو رواية وإنما فى صورة سؤال وجواب أيضاً. كما نجد فى قصة عمر النعمان فى الحديث الذى دار فى الدير بين أبريزة وشريكان. فقد سألها وسألته عن أشياء تتعلق بشعر جميل. والأخبار الأدبية التى من هذا النوع، أى التى تدور حول حب الشعراء وشعرهم، باب من أبواب الأخبار القصصية الكثيرة فى الليالى. وهناك أيضاً معلومات دينية شعبية كثيرة كالتى نجدها فى قصة بلوقيا، وفى قصة مدينة النحاس، وقصة الجن المسجونين فى القماقم، ثم هناك أيضاً معلومات عن عجائب الخلق نجدها مبثوثة فى رحلات السندباد وما قلد تلك الرحلات من قصص .

أما الوعظ أو تعليم الأخلاق فروحه سار فى ألف ليلة من أولها إلى آخرها. يكثر ظهوره فى مواضع ويقل فى كثير غيرها. والكتاب كتب للعظة كما أسلفنا الإشارة من قبل. فهو لذلك ملىء بالمواعظ الدينية والخلقية التى تقال فى لفظ صريح لا استنتاجاً من قصة. حتى إذا كان الأمر مستنتجاً فالكتاب الشعبى لا يترك للمستنتجين

فرصة التفكير، فهو يهون عليهم أيسر الصعب، ويقول لهم ما قصد إليه من هذه القصة، أو ينص لهم على المغزى نصاً فى صراحة دائماً وفى إطالة وتفصيل أحياناً ؛ كما نجد فى تلك الأخبار القصار حيث لا يتشعب الأفق أمام القاص فلا ينسى ما قصد من قصته، وعظاً أو حكمة، لطول ما قد قال. وكثيراً ما يتخذ القاص مقدمة القصة فرصة لأن يطيل فى وعظ خلقى مؤيد بأبيات من الشعر، قبل أن تنسيه حوادثها ما يريد لها من تعليم الأخلاق، ويكون ذلك فى القصص المقلد خاصة. وكأنما هو يريد بهذه الحكم والأشعار أن يضيف إلى قصته ما يخفف من عيبها فى أنها مقلدة، كما يفعل فى قصة أنيس الجليس والورد فى الأكمام، وكما يفعل فى أول قصة على شار وزمرد على لسان الأب، فيسرد طائفة من الحكم والمواعظ التى يوصى بها الأب ولده قبل أن يموت.

وأما الأخبار المنقولة عن كتب بعينها والتى أقحمت فى الليالى كما هى فهى تغذى هذا الموضوع أكثر مما تغذى أى موضوع آخر. فهى أخبار تضم معلومات فى التاريخ قد نزلت درجة من علياء التاريخ الحق فأصبحت خبراً أدبياً يروى للتفكه. ولقد وجده القاص طريفاً فنقله فى ألف ليلة وليلة كما هو. وهذه أخبار عن بعض ما وجد موسى بن نصير فى مدائن الأندلس، وتلك أخبار عن كرم حاتم، وهذه أخبار عن زواج المأمون ببنت الحسن بن سهل، وهذا خبر عن فتح الأندلس وهكذا . . ومن هذه الأخبار ما ينقل معلومات فقهية، كهذا الخبر الخاص بالجارية التى اشتد الجدل عليها بين الرشيد وجليسه فجاء الإمام أبو يوسف وحل لهما الإشكال بتحليلاته الفقهية المشهورة عنه، التى تمثل عظمته العلمية فى ذهن العامة الجاهلية بقيمة فقهه ودرسه.

وأخيراً نجد ناحية من معلومات مما تثير شهوات الجماهير منبثة فى الكتاب. منها ما قد وضعت فى قصة وحدها وعمل لها إطار ؛ كقصة الجوارى المختلفة الألوان وما وقع بينهن، التى ليس فيها إلا سرد مميزات من يسميهن القاص السمراء والبيضاء والسمينة والرفيعة إلخ. .. وأغلبها مما هو معروف، ومما هو مميزات حسية كالتى نجدها عند الذين كتبوا فى صفات الجوارى ممن أشرنا إليهم آنفاً. ومنها ما سرد على أنه خبر كهذا الذى يروى عن مفاضلة بين امرأتين إحداهما تحب أمرد والثانية مشعراً. وهكذا مما يتلاشى العنصر التعليمى فيه تقريباً ويصبح القصد منه إثارة إعجاب السامعين وإرضائهم من ناحية معينة.

ولعل مثل هذه الأخبار وخاصة هذا الخبر الأخير الذى أشرنا إليه مما يذكرنا شيئاً عن هذا الإطار القصصى الذى اتخذه بعض معلمى اللغة ليسردوا أسماء الصفات المختلفة لشىء بعينه ليتسنى لتلميذهم أن يتعلم غريب اللغة والدقيق المحدد من ألفاظها. فهذا أبو على القالى مثلاً فى كتابه الأمالى يذكر ما هو شبيه جداً بهذا الذى نراه فى هذه الأخبار فى الليالى، حيث يروى خبراً[1] عن الكلبى من أن عجوزاً قالت لبناتها الثلاث صفن ما تحببن من الأزواج. فتصدت كل منهن بدورها إلى سرد صفات فى الرجل كانت الغاية من سردها على هذه الصورة أن تجمع لطالب اللغة ألفاظاً صعبة دقيقة فى أسلوب طريف [2].

---

(١) ص جزء ١ ص ١٦ (طبع دار الكتب).

(٢) للدكتور طه حسين رأى فى أن هذه الأخبار اللغوية ما هى إلا قصص وأنها هى الأصل فى نشأة ما عرفت العربية من فن المقامات عند بديع الزمان والحريرى.

من كل هذا نرى أن الموضوعات التعليمية فى الليالى تبرز فى إطارين من قصص. الأولى قصة ليست إلا مجرد إطار، والجزء الأهم فيها معلومات يتلو بعضها بعضاً فى سرد طويل قد نراه مملاً فى أسلوبه ولكنه كان يفتن الجمهور الإسلامى كما فتن جماهير غيره فى عصور بعينها من تاريخهم، وإن كان قاص الليالى قد بالغ فيه. وفى هذا النوع يلجأ القاص إلى الألغاز فى السؤال حتى يضيف اللغز حياة إلى جفاء هذه المعلومات ؛ وقد يلجأ إلى المبالغة فى وصف الإعجاب بما قد قيل لتحسين البضاعة المعروضة، وليجد القاص سبباً فى أن يقف بعد أن أعياه النقل أو التسميع. والإطار الآخر تغلب عليه القصة أو الخبر ؛ وتكون المعلومات فيه مهمة ولكنها يسيرة ليست قواعد أو أشياء محفوظة أو جملاً بعينها معروفة، لأنها إعلام بحادثة أو حقيقة عامة أو موعظة خلقية أو أدبية أو دينية.

الفصل الثامن

المرأة فى ألف ليلة وليلة

١

تتعدد صور المرأة وتختلف فى الليالى اختلافاً بيّناً حتى ليصعب على الباحث أن يحدد النظرة العامة أو الصورة التى أراد أن يخرجها الكتاب للمرأة. وهذا أمر طبيعى إذا ذكرنا أن هذا الكتاب لا تجمعه وحدة المؤلف ولا العصر فهو لذلك يجمع أشتاتاً من صور المرأة على مرّ العصور التى عاشها ومن مختلف البيئات التى شاع فيها. وهو لذلك لا يكتفى بهذه الصور القريبة من تاريخه وبيئته، وإنما يقدم أيضاً ذكريات صور بعيدة من قصص قديم أو معتقدات متوارثة قد عاشت مصونة على ألسن القصاص ورجال الدين وربما فى كتبهم أيضاً. فلما أضيف إلى هذا الكتاب ما أضيف دخل فى نطاقه هذا العدد الوافر من صور المرأة فى عصور مختلفة وبيئات متباينة.

ولكنّ الذى لا شك فيه، من جهة أخرى، أن الكتاب قد خضع آخر الأمر لمؤثر واحد تناوله كله، فى شىء من عدم التدقيق دون ريب،

ولكن فى شىء من الانسجام المحدود. لذلك نجد صور المرأة كلها ترجع إلى نوعين : نوع استمده القاص من حياته القريبة، وكانت حياة الطبقة الوسطى من تجار مصر خاصة فى العهد الإسلامى وتجار البلاد التى خضعت لسلطان الدولة الإسلامية عامة. ونوع استمده القاص من الخيال ؛ ولكن هذا الخيال كان يعوزه الشىء الكثير من صور دقيقة تحيط به تبرز خصائصه. لذلك لم ينج هذا الخيال من أثر الواقع الذى عاش فيه الكاتب أو القاص. ففى الليالى صور كثيرة عن ملكات ومن هن فى حكمهن، كالسيدة زبيدة زوج الرشيد، وفى الكتاب صور كثيرة عن امرأة من الجن محاربة، وعن امرأة عالمة، بل عن امرأة من الجن المؤمنة، أو من سكان البحر، أى عن نساء بعيدات عن وسط التجار ؛ ولكن كل هؤلاء النسوة لا يمثلن من هذه الصور أكثر من الاسم. فالسيدة زبيدة تتصرف وتتكلم بل تلبس كأية سيدة أخرى توصف فى الليالى من نساء طبقة التجار، بل من جواريهم. كل ما فى الأمر أنها جارية تاجر ميسور الحال. بل أكثر من هذا أن بنت ملك أفرنجة، مريم الزنارية، لا تختلف فى تصرفاتها وكلامها ولباسها عن أية جارية مسلمة جميلة تباع فى سوق الرقيق. فهى فى بيت نور الدين جارية لا لأنها شريت بالمال، وإن كان نور الدين لم يدفع فيها إلا خاتمها الذى أعطته له، ولكن لأن القاص تصورها جارية؛ فقدمت لسيدها الطعام وظلت تناديه يا سيدى. وجلنار البحرية، فى قصة الملك بدر باسم وجوهرة بنت الملك الشمندل امرأة عادية من وسط التجار؛ تتكلم كنساء التجار وتتصرف تصرفاتهن وهكذا. كل ما فى الأمر أن الحوادث تختلف حولها الأشياء التى توصف ليست من دنيا التجار

المادية وإنما هى من خيالهم وما بقى من أذهانهم مما سمعوا عنه أو رأوه.

لذلك يمكننا أن نحصر صور المرأة فى الليالى تحت هذين البابين من حيث تصوير الشخصيات: باب استمدت صوره من واقع الحياة الاجتماعية لهؤلاء التجار، وباب استمدت صوره من خيال صبغ صبغًا قويًا بواقع هذه الحياة. وهذا الخيال قسمان فى هذا الخضوع لتأثير الواقع. قسم اخترعته مخيلة القاص اختراعًا، فلم يجد من الواقع حوله أو مما وصله من أخبار ومعلومات ما يعين على تلوين هذا الجزء وإبراز صوره واضحة مميزة، فأصبح شاذًا أو ساذجًا على الأقل وسط الصور المادية حوله كما نجد فى وصف النساء الجنيات وساكنات السحاب والبحر. وقسم آخر وصل إلى القاص وحوله كثير من جوه الإقليمى فبرزت صوره أزهى لونًا وأوفى مميزات وأقل شذوذًا رغم ما خضعت له من أثر الواقع وسط الماديات ا لموصوفة حولها. كما نجد فى صور نساء النصارى عامة أو نساء الهند وغيرهن.

هذا من حيث الصفات العامة لتصوير المرأة فى الليالى. ولكن هذه الشخصيات التى صورت كيف كان تصويرها؟ لعلنا نتجاوز قليلا فى التعبير إذا سمينا المرأة أو الرجل فى الليالى شخصية. فالواقع أن الكتاب لا يصور شخصية بالمعنى المفهوم من هذه الكلمة فى النقد الأدبى؛ وإنما تصوير الأشخاص فى الليالى تصوير للنماذج لا للفرد. هذه العجوز المحتالة، التى ترتدى زى الأتقياء لتتقن حيلتها، هى أى عجوز؛ هى شواهى فى قصة عمر النعمان وهى عجوز الحجاج فى قصة نعم ونعمة وهكذا. كل ما فى الأمر

أنها هنا عملت شيئًا أقوى أو أفظع مما قامت به هناك، لأن حوادث القصة تطلبت ذلك. والجارية الجميلة التى بدت لأى بطل من أبطال القصص هى هى. أعمالها تختلف ولكن روحها واحد؛ بل وصفها المادى يكاد يكون محفوظًا مكررًا، تختلف أعمالها لأن حوادث القصة تختلف ولكن شخصيتها واحدة. هى جارية بكل معانى الكلمة. وكذلك تودد العالمة صورة مكبرة لجوارى النعمان. وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول إن الليالى صورت نماذج من المرأة ولكنها لم تصور نساء بعينهن. صورت الجارية والعالمة والعجوز الماكرة والدلالة وهكذا؛ ولكنها لم تصور تودد ودليلة وشمسه وزين المواصف إلخ. بل أكثر من هذا أننا نستطيع أن نقول إن أدوارًا بعينها قامت بها المرأة فى الليالى لا اختلاف بين امرأة وأخرى فى أداء نفس الدور حتى فى التفاصيل.

لذلك نرى أنه من الأنسب أن نتعرض للكلام عن هذه الأدوار، مشيرين إلى اختلافها أو تنوعها فى القصص المختلفة.

٢

أكبر دور قامت به المرأة فى الليالى وأهمه هو دور المرأة العاشقة. وهى فى هذا الدور لا تكاد تختلف كثيرًا فى القصص المتعددة؛ فالصورة العامة لهذا الدور، هو لقاء وحب لأول وهلة أو نظرة «نظر إليها نظرة أعقبته ألف حسرة» ثم فراق قد يتعدد، وقد يتعدد مفتعلاً، لمجرد إطالة القصة إذا ما دعا كل شيء فيها إلى النهاية؛ كما نجد في قصة مريم الزنارية، وفي قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان، وغيرهما من القصص؛ ثم لقاء آخر الأمر إلى أن يفرق بينهما هادم اللذات ومفرق الجماعات. قليل جدًا من

القصص، بل إني لا أكاد أحصي أكثر من قصة عزيز وعزيزة، وقصة علي بن بكار مع شمس النهار، يموت فيها أحد المحبين قبل أن يهنأ بلقاء من أحب. وحوادث القصص تختلف ولا شك، وظروف اللقاء تختلف، وصفات المحبين تتعدد، ولكن شيئًا واحدًا يظل ثابتًا هو الصورة المادية لهذه المحبوبة؛ صفات واحدة في الجسم واللباس. بل ألوانًا بعينها ترتديها المرأة، وهي الأخضر كثيرًا والأزرق قليلا، وقد يراها الرجل عن بعد أو عن قرب. بل إنه قد يرى صورة لها مطرزة، كما نجد فى قصة سيف الملوك وبديعة الجمال، أو قد يسمع مجرد وصف لها، كما فى قصة تاج الملوك ودنيا، وقصة بدر باسم وجوهرة بنت الملك الشمندل، فيقع فى حبها فى الحال. ويتملكه هذا الحب ويقاسى فى سبيله الأهوال ؛ هذه الأهوال هى موضوع القصة. ولكن مهما تكن سبل اللقاء أو الرؤية فإن مجلس لقاء الحبيبين واحد أكل وشراب وطرب فى بذخ وترف. فالرجل تاجر ميسور الحال عادة، فإن لم يكن فالمرأة ابنة ملك من ملوك الأرض أو الجن، وهى التى تعد هذا اللقاء.

قلّ أن يحب الرجل فلا يُحب، وأقل من ذلك أن تحب المرأة فلا تُحب، لأن حبيبها مشغول عنها بأخرى. أكثر النساء قد وفقن إلى رجلهن توفيقاً عجيباً. وكل لقاء أو نظرة يطبع ما بعدها من حياة كل منهما بطابع الإخلاص والوفاء، حتى فى الخبر المروى عن صورتين بأسماء مختلفة عن ضمرة بن المغيرة مرة، وعن جبير بن عمير الشيبانى مرة أخرى، نجد أن المحبة أو الحبيب قد يحب كل منهما الآخر بدوره دون أن يجد صدى لهذا الحب، ولكنهما فى النهاية يتزوجان.

كذلك الجميل لا يحب إلا جميلة. هى فى غاية الجمال، وهو كذلك، بل إنه كثيراً ما يشابهها. ومما يلفت النظر وصف جمال الرجل فى الليالى، فهو جمال صبيان عادة، بل جمال غلمان كما نجدهم فى شعر أبى نواس. أما جمال المرأة فهو صورة حسية لما كان عليه مثال الجمال النسوى لعصور كثيرة مضت.

والمرأة فى كل صور هذا الدور جارية، سواء أكانت ملكة أم جارية مشتراة من السوق. تكون بنت ملك تحارب وحبيبها خائف، ومع هذا تناديه يا سيدى، وتخدمه كما تخدم مريم الزنارية نور الدين، وتباع وتشترى فى أكثر القصص، فتكون صفات الجارية وتصرفاتها أقرب إلى واقعها.

هذا النوع من النساء والحب كان قريباً من نفوس القصاص والسامعين، فعرفوه وشغلتهم أموره فتحدثوا فيه، وألفوا القصص حوله. أما أنواع النساء الأخريات، وأنواع الحب الأخرى، فلم يعرفوها ولم تكن قريبة من معيشتهم، ولا عنيفة الأثر فى مجرى حياتهم. ولكن حبّاً آخر من أنواع هذا الحب عرفوه ولا شك، فلم يهملوا تصويره، وهو حب أبناء العم. حب الحرة لقريبها الحر. ولكن هذا النوع من الحب لم يكن مثار انفعال شديد، ولم ينتج آثاراً مشوقة إلا فيما يقع بين الحبيبين من فراق ؛ ومع ذلك لم يفتن هذا النوع قصاص ألف ليلة وليلة على كثرة ما فتن شعراء العرب، فيما أرى، لأنى لا أجده إلا فى الأخبار القصار التى حشرت فى الكتاب، إما منفردة وإما فى شكل مفتعل ظاهر، كما نجد عند «قضى فكان» و» «كان ما كان» من أبطال قصة عمر النعمان. وكما نجد فى قصة عزيز وعزيزة التى حشرت هى بدورها فى آخر قصة عمر النعمان.

وكأن القاص لم يرض عنها كثيراً، فأدخلها فى أخرى أحب فيها البطل ملكة عجيبة بعيدة ؛ تظل ملكة إلى أن تحب، فإذا هى لم يبق لها من الملك إلا الاسم، وإذا هى فى مجلسها وتصرفاتها مع تاج الملوك جارية من جوارى السوق اللاتى ألفهن تجار مصر وغير مصر من البلاد الشرقية.

أكثر من هذا أننا نجد أن شئون الحب التى عرقها المجتمع المنصت لقاص الليالى، قد طغت ألوانها على شخصيات تاريخية يجلها هؤلاء العامة. ويرفعونها فى رسميات حياتهم إلى ما فوق مستواهم بكثير. انظر إلى صورة السيدة زبيدة، تدفن جارية حية من جوارى الرشيد غيرة منها. بل انظر إليها وهى تمهد سبيل لقاء إحدى الجوارى بحبيبها التاجر من العامة فى نفس قصر الخليفة دون علمه، كما نجد فى قصة صاحب المباشر، التى قصها فى مجموعة قصص الأحدب والخياط والمباشر والنصرانى. أما جنيات البر والبحر، وأما نساء الإفرنج محاربات وملكات، فهؤلاء جميعاً فى شئون الحب خاضعات لهذا الجو _ جو الجوارى ومجالس الشراب والطرب التى عرفها سراة التجار تجربة وصغارهم سماعاً. لقد كانت هذه الصورة من الحب طبيعية، ظهر عدم تكلفهم فى تصويرها وعرضها. أما صورة حب الحرة فقد كانت، كما قلت. غير مثيرة لانفعالات شديدة. وأغلب هذه الصورة قد نقلوه من الأدب الراقى نقلاً يكاد يكون واضحاً. أما فى الأخبار فهو نقل محكم، وأما فى الإدماج فى القصص فهو ظاهر المعالم فى نقله، قلق فى مقامه الجديد.

وغذت مجالس الحب هذا الجزء الأكبر من الليالى، فقيل فيها كثير من الشعر، وقيل فيها كثير من الكلام المنمق المسجوع، وحدثت فيها كثير من الحوادث المكررة المعادة المألوفة. وكما شغلت مجالس اللقاء جزءاً كبيراً، فكذلك شغلت حوادث الفراق جزءاً أهم، بل هو أكبر أجزاء الليالى.

والمرأة إذا خانت أو كادت فهى لا تخون حبيبها ولا تكيد له، وإنما تخون فى سبيل الوصول إليه وتكيد لتتجنب أهوال فراقه. تخون الزوج ولكنها تحافظ على حب الحبيب. واستولت هذه النزعة على كثير من قصص الليالى منذ المقدمة؛ بل لقد بولغ فيها بتبشيع صورة الحبيب حيناً، حتى لتصل إلى أبشع ما يتصور من مخلوقات، وبوضع العراقيل حيناً آخر ؛ فإذا المرأة آخر الأمر تصل إلى حبيبها أو إلى الانتقام له على الأقل. والقاص يصور هذه الظاهرة الواضحة المكررة فى الليالى تصويراً لا يخفى فيه سخطه عليها، وإن كان لا يعلن هذا السخط. ونحن نجد فى قصص، لا شك أنها من آخر ما دخل هذه المجموعة، تصويراً جديداً لهذا السخط مستمداً من واقع الحياة وقريباً من بيئة القاص قرباً أكسب القصة كلها جوّاً حيّاً ووصفاً قويّاً. فهو يصور لنا المرأة، التى تخون الزوج فى سبيل الحبيب وكيف لاقت جزاءها على هذا الاستخفاف من والد حبيبها، بينما نجد إلى جانبها ابنة التاجر المصرى، التى تخضع للزوج وتخلص له وليس فى قاموس زواجها كلمة طلاق أو عصيان لأمر الزوج كما يصفها القاص؛ وقد وضعت الصورتان، للمقابلة بينهما، فى قصة واحدة، فى قصة قمر الزمان مع معشوقته.

ولما كان الفراق أهم عقدة تدور حولها قصص الحب كان الإمعان فى تقوية أسبابه وتعقيد سبل الوصول إلى حل فيه أدعى لكثرة الحوادث وإطالتها. لذلك نجد مواضيع حب والحبيب فيها آدمى والحبيبة جنية، وقد تستطيع أن تطير. وكذلك نجد الحبيبة الآدمية والحبيب من الجان قد خطفها ليلة زفافها. وهذا الموضوع شائع ؛ ولكنه موجز دائماً، كأنه لم يتأقلم بعد فى الكتاب. حتى أننا نجده قد دس فى المقدمة دسّاً إذ يغتم الملكان قبل قتل الملكة، زوج شهريار، ويسيران ليريا هل حصل هذا الأمر لغيرهما ؛ فيجدان تلك التى خطفها العفريت وأقفل عليها صندوقاً إلى آخر هذه القصة القصيرة الاعتراضية فى المقدمة. وكلما كانت سبل التلاقى بعيدة ازداد اشتياق السامعين إلى معرفة السبيل الذى أوصل. ولذلك نجد أنه كثيراً ما يحب الرجل امرأة لا يكاد يعرف من أمرها شيئاً، بل إنه قد يكون رآها تطل من طاقة فيحبها ؛ ويحبها يوم زفافه فيترك عروسه من أجلها، كما نجد فى قصة عزيز وعزيزة، أو قد لا يعرف عنها أكثر من صورة أو وصف سمعه، أو أكثر من حلم رآها فيه، أو صورة مطرزة لها فى قباء رآها. كما نجد فى قصة تاج الملوك ودنيا، وقصة سيف الملوك وبديعة الجمال.

ولعل أجمل ما وصل إليه القاص فى تصعيب هذا التلاقى ما جعله موضوعاً لقصة الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان، وقصة الوزيرين شمس الدين وأخيه نور الدين، حيث تتلاعب الجن فى موقف شاذ فريد، قد صور تصوراً قوياً حسناً، بالمحبوبين ؛ فيحمل عفريتان أو جنيتان أحدهما للآخر بالتناوب فيتحابان، فإذا انتبها من نومهما كان كل ما يعرفه الواحد منهما عن صاحبه أنه رآه إلى

جانبه أثناء النوم وقد ترك أثراً ضئيلاً ينم عليه وهو خاتمه. ولا يمكن أن يجد ممن حوله أحداً يصدقه فيما هو متأكد أنه رآه، فوق أن يعينه على تعيين الحبيب أو الوصول إليه. وهكذا يشقى آدميان شقاء مبرحاً لمجرد رهان بين عفريتين يدعى كل منهما أن صاحبه هو الأجمل. أما القاص فإنه لا يرضى إلا عن لقائهما آخر الأمر ومحو الشقاء بوفرة من سعادة اللقاء.

وتكون الرموز من بين الوسائل التى تستغلق بها على العاشق الطريق الموصلة إلى حبيبته. كما نجد فى قصة عزيز وعزيزة. حيث تمعن المحتالة فى إغراء عزيز برموز لا يحلها له إلا ابنة عمه التى تموت آخر أمرها من حبها له. وتصعب طريق الوصول أيضاً إذا كانت المحبوبة من جوارى الخليفة. كما نجد فى قصة على بن بكار وشمس النهار جارية الرشيد. وكثيراً ما فتن العامة بجوارى القصر فقد كن يمثلن فى الواقع غاية الجمال ؛ فغلاء سعرهن فى السوق رهن بوفرة هذا الجمال. وهذا العطار فى قصة أبى الحسن الصيرفى مع شجرة الدر جارية المعتضد يقول لعاشقها عن جوارى القصر «قبحهن الله كم يفتن الناس» فإذا كان العاشق عفيفاً يهاب مركز الخلافة، كما نجد فى قصة التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة، إذ يعف غانم عن قوت القلوب جارية الرشيد عندما يعرف أمرها، فإن المشاق تكون أصعب وأكثر تأثيراً فى القارئ. ولكن الرشيد نفسه هو الذى يصل بينهما عندما يعلم ما فعله غانم.

والجوارى هنا محافظات على حب ابن التاجر الذى أحببنه. راغبات فى ترك القصر والخليفة من أجله؛ بل إن الخليفة كثيراً ما ينزل عن جارية اشتراها إذا كانت تستطيع أن تؤثر فيه أثراً يجعلها

تطلب ما تريد، فتطلب إرجاعها إلى حبيبها، فيكون لها ما أرادت كما فعلت تودد مع الرشيد فى القصة المنسوبة إليها، وكما فعلت الجوارى الخمس المختلفة الألوان مع المأمون فى القصة المنسوبة إليهن وقد يكون هذا التأثير بغير إظهار البراعة فى القول والمعرفة؛ كمَا نجد من أثر قوت القلوب فى الرشيد فى قصة غانم بن أيوب، فيردها إلى حبيبها بعد أن كان يبحث عنه ليعاقبه، ذلك أنه عرف حقيقة الأمر من جاريته.

وكما نجد الجنى الذى يخطف الإنسية التى أحبها، فيبعدها عن العالم الإنسى، فكذلك نجد إشارة بعيدة إلى جنية أحبت رجلا من الإنس فسحبته فى جبل "الثكلى" الذى يصادفنا فى قصة أنس الوجود والورد فى الأكمام.

وجدير بالملاحظة أن السحر لم يستعمل فى سبيل الوصول إلى الحبيب فى الليالى. والظاهر أن القاص اعتقد أن الشقاء فى الحب هو غاية الشقاء فى الحياة فأظهر فى ذلك إيمانه القوى بالقضاء والقدر، فلم يحاول تغيير ما قد خطه القضاء عليه؛ وأما من ناحية فنه فقد كان الأفضل له أن تتعقد سبل الوصول، والسحر يلغى كل هذه العقبات ويختصر الطريق. ولقد تعجب الأستاذ مرسييه[1] من هذه الظاهرة وإن لم يجد لها تحليلا. ونحن نعترف أن الإيمان بالقضاء لم يمنع القاص من أن يستعمل السحر فى أبواب أخرى،

---

(١) كان موضوع المحاضرات التى ألقاها الأستاذ مرسييه Marcais فى شتاء سنة ١٩٢٨ _ ١٩٢٩ فى الكوليج دو فرانس فى باريس "المرأة فى ألف ليلة وليلة". وقد استفدنا منها فى بعض مواطن من هذا الفصل وسنشير إلى أبرز آرائه الشخصية أثناء البحث.

وأن فنه وتطلبه لإطالة القصة لم يمنعاه كذلك. ولكن المدقق فى أبواب استعمال السحر فى الليالى يجد أنه لم يكن يستعمل كوسيلة لتنفيذ خطة إلا من المرأة الكائدة التى تريد أن تصل إلى حبيبها؛ فتسحر الزوج أو غير الزوج حتى لا تتعرقل خطتها. ولم يكن السحر يستعمل لتغيير الحال- لقلب العواطف أو لقلب الفقر إلى غنى. لقد كان يلجأ إليه عند الانتقام، ولكن الحال بهذا الانتقام لا تتبدل؛ إن قوى المسحور كانت تشل إلى حين بهذه الصورة الجديدة التى فرضت عليه. ولكنه لا يثبت على تلك الحال فسرعان ما يعود إلى حاله الأولى. وكذلك يستعمل البنج. فى الليالى على قلة ذكره كوسيلة لشل حركة الإنسان حتى يتسنى للآخر أن ينفذ خطته من سرقة أو فرار أو ما أشبه ذلك؛ والمبنج يفيق والحال تعود، بعد صعوبة أحياناً، إلى أصلها. والبنج يستعمل أكثر ما يستعمل كوسيلة من وسائل المرأة التى تريد أن تفر إلى حبيبها فتبنج زوجها. وهذه ظاهرة تتكرر فى الليالى منذ قصة السلطان محمود صاحب الجزائر السود فى الجزء الأول إلى قصة قمر الزمان ومعشوقته فى الجزء الرابع.

ولعله مما يؤيد وجهة نظرنا هذه أن قوة السحر لا تكون عادة فى الليالى إلا لهؤلاء الشريرات من العجائز أو من يشبههن. وهؤلاء لا يحببن ولا يشقين فى حب. فإذا تعلمت صبية السحر من عجوز كان علمها هذا مناسباً فى استعماله لحال صباها وجمالها، فهى تستعمله لفك السحر عن آدمى يتعذب فى صورته الجديدة؛ كما تفعل بنت الملك فى قصة الصعلوك الثانى من مجموعة قصص الحمّال والثلاث بنات. كذلك مما يؤيد هذا الذى ذهبنا إليه أن.

صعاب الحب فى الليالى لا تكون لأن أحد العاشقين لا يحب الآخر؛ فكل جميل متى رأى حبيبته الجميلة أحبها فى الحال، ولأول نظرة، وإنما الصعاب تكون (إلا فى الخبر الذى يروى على صورتين والذى أشرنا إليه من قبل) بعد المسافة بينهما أو صعوبة الوصول على كل حال. لذلك نجد أن دور الجن، وهى التى تستطيع أن تفعل كل شىء، أن تكون فى خدمة الإنسان، أن تحمله من مكانه إلى مكان من أحب، أو أن تنتقم له ممن أساء إليه بعد أن ينال بغيته. أما العثور على كنز فهذا لا يكون بتدبير وإنما أمره بالنسبة إلى البطل مصادفة صرفة. قد يملك حل رموز الكنز ساحر أو عالم ولكنه من غير العثور على البطل مصادفة لا يكون فتح الكنز أبداً. فإذا فتح فصاحب الكنز لا شأن له تقريباً فى القصة، ونصيب البطل من الكنز هو النصيب الذى يسير حوادث القصة ويغير من ظروف أشخاصها.

٣

أما الدور المهم الذى تلعبه المرأة فى الليالى بعد دور الحب فهو دور الكيد. وكيد النساء وتفننهن فيه قد غذى الكتاب بجزء لا بأس به من صوره. وكأنما قد تجمعت لدى الجامع قصص كثيرة من هذا النوع فأفرد لها إطاراً وصبها كلها، وهى تزيد على العشر، فى مكان واحد من الليالى- فى قصة الوزراء السبعة، حيث تزعم جارية الملك أن ابن الملك راودها عن نفسها، وحيث يضطر ابن الملك إلى السكوت سبعة أيام كما أمره الحكيم السندباد حرصاً على حياته. ويقوم وزراء الملك السبعة بالدفاع عن الابن فيقص كل وزير منهم قصة أو قصتين رداً على ما تقصه الجارية على الملك كل يوم تأييداً لدعواها. وقد لاحظنا كيف كثرت هذه القصص حتى أصبح الوزير

يقص فى الجزء الأول من القصة قصتين فى مقام لا يحتاج إلى أكثر من واحدة، وكيف أن إحدى القصتين تكون عادة مفككة أو فى غير مكانها بشكل ظاهر. أهم ما فى الأمر أن الموضوع كان جارفاً قوياً فكثرت القصص حتى أفسد بعضها بعضاً. ولكنا نجد فيها نماذج قوية، كقصة هذه التى راحت تستخلص حبيبها من السجن من الوالى ثم القاضى ثم الوزير ثم الملك وضحكت على الجميع لأنهم أحبوها وخلصت هى بحبيبها من السجن (قصة الوزير الثالث)؛ أو قصة الوزير الرابع التى تحتال فيها عجوز على امرأة لتخون زوجها فإذا هذا الذى توصلها إليه هو زوجها الغائب عنها، فتضربه مدعية أنها كانت تمتحنه. كل هذه المجموعة تمثل النزعة العامة التى نجدها فى الكتاب من أن المرأة إذا كادت لم تقف فى كيدها عند حد. وكأنما قد تجمعت عند القاص مجموعة أخرى أقل روعة وأنقص قيمة عن كيد الرجال فأضافها إلى هذه المجموعة؛ فقد كان الإطار يحتملها. وهذه الجارية تريد أن تدافع عن نفسها أمام هؤلاء الوزراء فتقص هى بدورها قصة أو قصتين كل يوم، بل إنها هى التى تبدأ بقصصها عن كيد الرجال. وبذلك تصبح هذه القصة وكأنما هى مناظرة عن أى الفريقين أكثر كيداً الرجال أم النساء. ولكن نزعة الكتاب المتأثرة إلى حد بعيد بمقدمته، وشعور العامة على مدى الأجيال منذ أن صورت فى كتب الدين قصة يوسف وامرأة العزيز، جعلا كفة الرجال فيما وصفوا المرأة به هى الراجحة، وجعلا "إن كيدهن عظيم"، كما يقول القاص، هى الحكم الفصل.

تمثل الكتب السماوية فى هذا الباب نوعين من المرأة: حواء التى أُخْرج آدم من الجنة بسببها، وامرأة العزيز التى سجن يوسف من أجل امتناعه عنها. والنوعان ممثلان فى الليالى وإن كان تمثيلهما قد صبغ بصبغة أخرى قوية، إذ طغى عليه موضوع الحب فلونه بلونه. فنجد حواء التى أخرجت آدم من الجنة فى كثير من النساء اللائى كن سبباً فى هلاك الرجال أو ضررهم، كما نجد فى قصص الخياط والمباشر والنصرانى. ونجد صورة امرأة العزيز لقربها من موضوع الحب ظاهرة قوية فى كثير من القصص، بل إنها تبرز كأقوى ما تكون فى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان، حيث تحب بدور وحياة النفوس كل منهما ابن صاحبتها من قمر الزمان وتشكوانهما لأبيهما كما شكت امرأة العزيز يوسف لزوجها، ويأمر الزوج بقتلهما لولا أن تنجيهما حادثة الأسد مع المملوك. وكأنما قد أراد القاص بتثنية هذه الصورة أن يقوى الموضوع فأظهر افتعاله أكثر مما قواه، وخاصة عندما تنتهى القصة بوفاق عجيب بين الأب وبين زوجتيه وابنيه. ونحن نلمح منذ المقدمة التفات الجامع، على الأقل، لهاتين الصورتين من صور كتب الدين. فإذا بيتان يصادفاننا فى المقدمة:

بحديث يوسف فاعتبر   متحذراً من كيدهن

أو ما ترى إبليس أخـ   رج آدما من أجلهن

تقولهما المرأة، التى حملها العفريت يوم زفافها وسجنها فى صندوق يحمله فوق رأسه حتى لا تخونه، لشهريار وأخيه لما أرادت خيانة العفريت.

وأكثر ما تكيد المرأة تكيد للوصول إلى حبيبها والتخلص من زوجها. بل إن قصصاً تدور كلها حول هذا الموضوع؛ كقصة مسرور التاجر وزين المواصف وقصة قمر الزمان ومعشوقته. ولكن المرأة تكيد أحياناً لمجرد الكيد _ للسخرية ممن أحبها كما نجد فى قصة الوزير السادس من قصة الوزراء السبعة، وكما نجد بشىء من التحلل فى الموضوع والإمعان فى الفحش فى قصص المزين عن إخوته السبعة (الأولى والثانية) من قصة مزين بغداد:

وصورة أخرى من كيد المرأة فى سبيل الوصول إلى الحبيب كيداً ظاهراً ما نجده من حب غير المسلمة للمسلم، ووصولها بالكيد حيناً وبالقتال حيناً آخر إلى من أحبت. فنجد فى قصة مريم الزنارية وشبيهتها علاء الدين أبى الشامات امرأة نصرانية تحتال بعد أن تسلم لتصل إلى حبيبها، حتى أن ملك الرومان لا يستطيع استخلاص ابنته ولا من الرشيد نفسه الذى يضطر إلى حماية من أسلمت. وكذلك تحتال بستان المجوسية بعد أن أسلمت فى خلاص حبيبها الأسعد فى قصة قمر الزمان بن الملك شهرمان. ومع أن حسن مريم فى قصة علاء الدين أبى الشامات تستعين بالسحر لتحضر زبيدة العودية فإنها لا تستعمل السحر فى شىء بعد هذا، فعلاء الدين متى رآها أحبها فى الحال وزوجه زبيدة تحبها أيضاً وترضى بها ضرة لها.

وتغلب المرأة، فى سبيل إبقاء حبيبها، بحيلتها كل من حاربها. هذا علاء الدين أتى به أبو زبيدة العودية محللا لتعود إلى زوجها من بعده، وأخذ عليه الشروط المعجزة والمواثيق، ولكن تلك تحبه.

أرادا، وإن حاول الأب والزوج الأول تفريقهما.

قريب من دور هذه الكائدة التى تكيد لتصل إلى غرضها أو لتتسلى بمن أحبها من أول نظرة دور العجوز التى تحترف الكيد وتتخصص فى سبيل الإيصال إلى الأغراض. وصور هذه العجوز كثيرة متعددة. فهى تكون حيناً امرأة طيبة القلب تقوم بدور الوسيط ليس غير، كما تقوم به أحياناً جارية المرأة فتحمل الرسائل وتساعد الحبيب طوراً والحبيبة طوراً آخر ليجتمعا، كما نجدها فى قصة تاج الملوك ودنيا؛ ولكنها تكون أحياناً الوسيط الذى يوصل رجلا إلى امرأة متزوجة أو عسيرة المنال. وفى هذه الحال تتزيا بزى الأتقياء ليسهل عليها التأثير فى الصبية. كما نجدها فى القصة الأولى للوزير السابع فى قصة الوزراء السبعة حيث تكيد لمحظية، زوج التاجر أبى الفتح، حتى توقع بينهما وبين الزوج؛ فإذا ردها إلى أهلها سهل عليها أن توصلها إلى من أحبها. ولكن يرى التاجر فى هذه القصة أنه أضر بزميله التاجر وزوجه فيشكو أمره إلى العجوز فتكون حيلتها الثانية تكفيراً عن حيلتها الأولى وترد محظية إلى زوجها أبى الفتح.

والعجوز فى هذه القصص شمطاء بشعة تكثر من التسبيح دائماً، وتحب أن تدخل المنزل أو مخدع الصبية بحجة الصلاة فى مكان ظاهر دائماً. ويعنف دور هذه العجوز وتكون مصدر شر كبير، فتكون المفرق بين الحبيبين إذا كان غرض ثالث يتعارض مع حبهما، كما نجد فى عجوز الحجاج فى قصة "نعم ونعمة" إذ تفرق بين الزوج وزوجه إرضاء للحجاج.

حتى السيدة زبيدة عندما تريد أمراً ترسل عجوزاً لتنفذ لها أغراضها؛ كما نجد فى الخبر المنسوب إلى محمد بن على الجوهرى. إذ تريد السيدة زبيدة أن تراه، وقد أمرته زوجه ألا يغادر الدار حتى تعود من الحمام، فتحتال العجوز عليه ليذهب إلى السيدة زبيدة، ويكون فى ذلك فراقه، من بنت أخى جعفر بن يحيى البرمكى، فراقاً لا ينتهى إلا بعد أن يتدخل الرشيد فى الأمر. بل إن السيدة زبيدة تستعين بهذه العجوز الماكرة على الخلاص من منافستها قوت القلوب فى قصة التاجر أيوب وابنه غانم؛ فهى التى تدبر الحيلة وتدعى أن قوت القلوب ماتت وتدفن العروس الخشبية فى القصر وتلبس السيدة زبيدة ثوب الحداد وتوصيها بإظهار الحزن المزيف حتى يصدق الرشيد أن قوت القلوب ماتت فعلا.

وكثيراً ما تكون هذه العجوز من اللصوص أو صديقتهم فتستعين بهم؛ كما نجد فى قصة علاء الدين أبى الشامات، حيث تتفق العجوز مع أم "حبظلم" على استخلاص ياسمين الجارية من علاء الدين لحبظلم إن هى أخرجت لها ابنها من السجن. وتستعين هنا بأحمد قماقم رئيس فرقة من اللصوص، بل إنها قد تكون من هؤلاء الشطار فتظهر حيلتها وخداعها ومكرها لمجرد الزهو والتفاخر والتنافس. فالعجوز المحتالة أو الدليلة كما يسمونها وبنتها زينب النصابة تتباريان فى الشطارة والمناصف حتى يرتب لهما الخليفة راتبًا. ويأخذ موضوع هذه المنافسة جزءاً من الليالى وتدمج فيه قصة على الزيبق المصرى. ويجدر بنا أن نلاحظ هنا أن العجوز فى حيلها ومناصفها كثيراً ما تتزيا بزى التقية الصالحة فإذا غيرت هذا تزيت بزى خادم أو ما أشبه، فى حين أن ابنتها لما أرادت أن

تلعب مناصفها أخذت دور الصبية تغرى بشكلها وتوقع الفريسة فى الفخ بسلاح جمالها لا بسلاح تقواها الزائفة.

أما العجوز التى تحتل المكانة الممتازة فى الليالى والتى دارت بسببها، وبسبب حيلها الخاصة، حوادث احتلت نحو خمس الليالى فهى شواهى بطلة قصة عمر النعمان وولديه. هذه العجوز استعملت دهاءها ومكرها لا فى الكيد الغرامى أو كيد الشطار وإنما فى الكيد السياسى، فقادت جيوشاً وهزت ممالك وعصفت بالملوك فى سبيل الانتقام السياسى. كانت شواهى محور الكره بين النصارى أو الروم وبين الملك المسلم عمر النعمان فى دمشق. كم مرة تزيت بزى النسك فضحكت على خصومها المسلمين. تدخل على عمر النعمان ناسكة متعبدة وتظهر فى الجيش فى زى عابد ناسك عذبه الأعداء ليجيرها الجيش المسلم. وقد ذهبت فى كيدها مذاهب شتى وكانت حركة دائمة فى القصة من أولها إلى آخرها. قتلت الملك عمر النعمان وابنه شريكان وانتقمت ولو جزئياً لصفية ولأبريزة ولأفريدون ولرئيس البطارقة وبلغ من دهائها أن تصبر السنين فى سبيل كيدها. هذا الملك عمر النعمان تريد قتله فتعد له الجوارى اللائى سيدفع ثمنهن ما تطلب. وكانت قد وطنت النفس على قتله فى سبيل هذا الثمن. فتصبر السنين تعدهن وتعلمهن حتى إذا اكتمل لها ما أرادت ذهبت بهن إلى الملك فى زى الناسكة المتعبدة؛ فتصل إلى غايتها فى يسر ولكن فى صبر وأناة أيضاً. وفى الحروب تكون شواهى حركة دائمة بين الجيشين، هى عند المسلمين الناسك الذى يدبر لهم خطة السير، وهى عند النصارى شواهى التى توصلهم إلى عدوهم بما عندها من معلومات وبما دبرت من حيل.

وعندما تنتهى القصة ويصفى حساب كل شخص من أشخاصها فيقتل كل عدوه لم تبق إلا شواهى التى ألحقت الضرر بالجميع، فيدبرون لها حيلة بواسطة رمزان بن أبريزة، فهو أداة الاتصال بين أسرة حردوب أو الروم عامة وبين المسلمين، لأن أباه عمر النعمان وأمه أبريزة. وتفلح الحيلة وتنتهى القصة بصلب شواهى على باب بغداد.

والصورة المادية التى تمثل كل ما دار فى خلد الواصف من بشاعة هى صورة شواهى، التى يتكرر وصفها وفى كل مرة يزاد عليها شىء؛ ونجد تلك الصورة مبعثرة مكررة فى القصة، وأبرز عرض لها ما نجد القاص قد تصدى له عند ما يلقى الجيش النصرانى مقاليده إليها بعد أن هزموا بسبب اتباعهم مشورة البطريق الكبير.

ولما كانت هذه القصة تمدنا بصورة فريدة للمرأة فى الليالى فقد أثرت فيما يظهر فى القاص أثراً جعله يكررها فى نفس القصة. وكما تتكرر صورة أبريز المحاربة فى فاتن فكذلك تتكرر صورة شواهى العجيبة فى باكون العجوز التى يستعين بها سلسان على قتل كان ما كان.

٤

وتمدنا قصة عمر النعمان بدورين آخرين مهمين تقوم بهما المرأة فى الليالى ولكنهما دوران ثانويان لا نصادفهما كثيراً. أما الدور الأول فهو دور المرأة المحاربة، وأما الدور الثانى فدور المرأة العالمة. والدوران يختلفان عن الدورين السابقين اختلافاً بيناً؛ فهما بعيدان عن حياة القاص العادية، استمدهما من خياله ولكنه صبغهما

بواقعه كثيراً؛ وإن اختلف الدوران فى قوة خضوعهما للواقع القريب.
أما المرأة المحاربة فقد وصلت إليه صورها محاطة بقليل من جوها الأجنبى فكان خضوعها للواقع فى التفاصيل أقل، وإن حاول القاص أن يدخلها قسراً في دائرة الحياة الاجتماعية الإسلامية. لذلك نجد هؤلاء المحاربات إن كن آدميات فهن نصارى يسلمن أو يلدن مسلماً، وإن كن جنيات فهن إما من الجن المؤمنة وإما بعيدات جداً عن الحياة الدنيا بل حياة القصة نفسها، إذ يذكرن عرضاً ولا يؤثرن فى حوادثها؛ كما نجد من ذكر جزيرة واق الواق فى قصة حسن البصرى فتكون الجزيرة وجندها مجرد عقبة من سلسلة عقبات تمر بحسن البصرى فى سبيل الوصول إلى زوجه.

وقد لاحظ الأستاذ مرسييه تلك الملاحظة المهمة وهى أن المرأة المحاربة فى الليالى بعيدة عن جوها دائماً ومما يدل على بعدها أنها تظهر نصرانية؛ فأبريزة نصرانية ومريم الزنارية نصرانية. ولكن إكمالا لتلك الملاحظة نرى أن أبريزة تحب شريكان المسلم وتتزوج عمر النعمان المسلم وتلد رمزان؛ وهى تنضم لجيش المسلمين فى الحال وتحارب البطارقة من أجل المسلمين وتقتلهم. وكذلك مريم الزنارية تسلم وتحارب إخوتها وأباها من أجل الإسلام وتقتلهم؛ بل إن الرشيد آخر الأمر يحميها لإسلامها. فكل هذا الجهاد من أجل الإسلام وهذا الاعتناق لدين المسلمين يدل واضحاً على أن القاص أراد أن يدمج هؤلاء البطلات الغريبات أصلا فى محيط حياته الاجتماعية، فجاء إلى ما يميزهن وهو الدين فقلبه وجعله الإسلام بل القتال من أجل الإسلام ومن أجل المسلمين.

وأما النساء المحاريات من الجن فهن لسن البطلات مطلقاً. هذا حسن البصرى يصادف فى جبل السحاب الأخوات السبع وهن من المحاربات، ويصادف جزيرة واق الواق المحكومة بجند من النساء. ولكن البطلة جنية لا تحارب، كل سلاحها لباس من الريش تستطيع أن تطير به إلى حيث شاءت. بل إن هؤلاء المحاربات لا يقمن بأية حرب ولا يستعملن آلاتهن فى القصة، هن مجرد زينة لهذا الخيال العجيب الذى تصور القصر فوق جبل السحاب، وتصور الجزيرة النائية بكل ما فيها من جمال، فأضاف إلى غرابتها وجمالها شذوذاً يميزها وهو أن جندها من النساء. مجرد ذكر أن المرأة تحمل آلات الحرب وتستطيع أن تقوم مقام الرجل فى هذا الشأن هو الذى استعان به الخيال فى تصوير من هن محاربات من غير الآدميات. أما المحاربة الآدمية فهى تعمل سلاحها أى أعمال. والقاص عندما يريد أن يمعن فى هذا الشذوذ يضع جنب مريم الزنارية التى تجندل الأبطال نور الدين الذى يقول عن نفسه "إن ثباتى فى القتال كثبات الوتد فى النخال".

لم تكن إذًا هذه الصورة البعيدة عن حياتهم الاجتماعية شاذة فى واقع الأمر. فالصورة المجردة قد استعيرت ولا شك، واستعيرت بصفاتها الأولية فيما يظهر، ولكن الواقع قد تغلب عليها وأصبح الغريب مجرد الفكرة وليست التفاصيل أو الأعمال.

والمرأة المحاربة فى الليالى جميلة جداً دائماً. وقد يكون جمالها من أسلحتها فى الحرب؛ إذ تكشف عن وجهها فى آخر لحظة حرجة فإذا جمالها يكسبها المعركة الأخيرة كما تفعل «الدنماء» فى

قصة الجارية الثانية فى اليوم السابع من مجموعة قصص الوزراء السبعة، وهى تحارب إما إظهاراً لمهارتها وتفوقها على الرجل، لأنها أقسمت لا تتزوج إلا من يقهقرها فى الميدان؛ وإما لأنها تدافع عن دينها الجديد وحبيبها المسلم. وفى الليالى أحياناً نجد أن القاص فى وصفه محاسن المرأة قد يعدد من محاسنها أنها تعلمت الحرب والنزال دون أن يكون لتعلمها هذا أى شأن أو أى دليل فى القصة؛ وهو مجرد سرد لأوصافها وقد جعل هذا من الصفات المستحبة.

وعندما تكلم الأستاذ مرسييه عن المرأة المحاربة فى الليالى بحث الموضوع من ناحيته العامة؛ فأبرز نظرة الإسلام إلى المرأة فى الحرب، ثم بحث عن صورة المرأة المحاربة فى الأدب القديم، ثم بحث عنها وقد شاعت وعمت، يريد بكل هذا أن يصور الموضوع عامة من حيث وجود الفكرة فى الآداب المختلفة، ثم بعدها عن البيئة الإسلامية فى عصر الليالى. فلقد عرف الخوارج بل عرفت غزوات الرسول (ﷺ) صوراً من المرأة المحاربة ولكنه لم يشر إلى أثر معين يحتمل أن يكون هو المصدر المباشر لهذه الصورة فى الليالى، مادامت غريبة عنه؛ فهذا ما يعسر على كل باحث مهما تكلف من جهد. كل ما فى الأمر أن استعراض الفكرة الواحدة، فى عصور عديدة من آداب تختلف، فيه لذة البحث وفيه العون على إنارة الطريق فى سبيل الوصول إلى الأصل؛ وكان الأصل أهم ما يجب أن يصل إليه الباحث فى الفلكلور إلى عهد قريب.

وأما المرأة العالمة فقد كانت حياة القاص الاجتماعية تمده بكثير من معالمها وإن لم تكن من مقومات بيئته. بل إن الأدب العربى نفسه يمدنا بأصولها الأولى. ففى الأدب العربى أخبار كثيرة، عن العرب

وعن الفرس وغيرهم، من أن ملكاً تزوج امرأة لأنها أحسنت الجواب الذى يدل على حكمتها. تزوج كسرى، إن صدقاً وإن كذباً، بكثيرات من هؤلاء المحسنات الجواب، وتزوج الرشيد بكثيرات ممن رددن رداً حكيماً أو أكملن بيتاً ناقصاً أو أنشدن أبيات شعر أعجبته؛ حتى فى الليالى نجد بعض هذه الأخبار وقد نقلت من كتب الأدب نقلا؛ فالأصمعى له قصة عن ثلاث شاعرات حكمنه فيما قلن من شعر، والرشيد والبنت العربية لهما خبر من هذا النوع. وكان الغناء أيضاً من وسائل إبراز مهارة الجارية وإن كان هذا أقرب إلى طبيعتها وواقعها فى حياة أصحاب الليالى. وفى أخبار إسحق الموصلى ومن سمعهن من مغنيات حاذقات مادة استمدت الليالى منها أجزاء كما هى دون تغيير أو إعمال فن القصة فيها. كما نجد ذلك فى خبرين عن إسحق الموصلى وتزوج الأمين خديجة بنت سهل، وفى خبر عن إسحق الموصلى هو الخبر الثانى عشر من أول مجموعة أخبار تنسب لأبى نواس صاحب الخبر الأول فيها.

هذه الصورة العادية من المرأة التى تحسن الرد أو تقول الشعر هى التى أمعن القاص فى زيادتها وإعمال المبالغة فيها حتى وصلت إلى صورة تودد المشهورة التى تؤدى أمام الرشيد امتحاناً عسيراً فى الفقة والفلسفة. بل إن القاص فى الواقع قد أغفل الغرض الأساسى إغفالا تاماً وأصبح الأمر مجرد عرض معلومات تستغرق صفحات وصفحات، ويسبقها أو لا يسبقها، مجرد سؤال. ولست أعرف من أين دخلت الليالى هذه الصورة، ولكن الذى لا شك فيه أن سوق الرقيق قد كانت الصورة الحية الماثلة أمام القاص؛ حيث كان الشارى يمتحن الجارية فى كل ما يتعلق بمزاياها المعروضة

للبيع. ولا شك أيضاً أن قصة جليعاد، أو ما شابهها من قصص هندى، التى نرى فيها امتحان وردخان أمام عدد من الحكماء، بعد أن وكل أبوه العلماء بتعليمه لأنه ولى العهد، قد كانت ماثلة أيضاً أمام القاص عندما قدم تودد للرشيد ليمتحنها قبل شرائها، وليمتحنها فى كل ما يمكن أن يكون صعباً عند القاص.

صورة تودد هذه هى التى نجدها فى جوارى النعمان اللاتى علمتهن شواهى إتقاناً لحيلتها. وقد سبق أن أشرنا إلى صورة المرأة بل إن بعض المواضيع كان غريباً فى قصر عمر النعمان، ولكنه بعد أن أضيف إليها ترك أصداء قوية فى القصة ترددها مكررة معادة. وقد رأينا أبريزة المحاربة تتكرر فى فاتن، وشواهى تتكرر فى باكون. وهذه جوارى النعمان ما هن إلا تكرار قد تعدد فى صداه وتشعب من الصورة الأولى للمرأة العالمة فى هذه القصة وهى صورة نزهة الزمان بنت الملك التى تباع جارية وتعرض ما تعلمت كابنة ملك على شاريها ليجزل فى ثمنها، بل ليرغب فى الشراء. لست أعرف أى الصورتين أقدم فى الليالى؛ أصورة نزهة الزمان أم تودد، ولكن الذى لا شك فيه أن الصورة الثالثة والأخيرة للمرأة المتعلمة وهى صورة جوارى النعمان هى مجرد صدى لنزهة الزمان. فتأليف القصة نفسه وتردد أصداء الصور والمواضيع فيها يقود إلى هذه النتيجة.

٥

تصور الليالى أيضاً صوراً كثيرة للمرأة ولكنها المرأة التى ليست من هذا العالم. صورة الجنية التى يحبها الآدمى فيشقى فى الوصول إليها، كشمسة فى قصة جانشاه ومنار السنا فى قصة

حسن البصري. وصورة الجنية المؤمنة التى تسكن البحر وتحتكم على طائفة من الجن قوية كجلنار فى قصة الملك بدر باسم. أو الجنية التى تحكم مدينة خيالية يعبد أهلها الشمس أو النار على اختلاف كما نجد فى نفس القصة عند الحديث عن الملكة "لاب".

وهؤلاء الجنيات يمثلن آدميات فى كل ما يفعلن أو يعملن. وعاداتهن كعادات أهل الأرض. فشمسة لها أخواتها اللاتى يحسدنها أو ينتقمن منها لحبها آدمياً. وجلنار تحادث أخاها صالحاً فى أمر زواج ابنها وتستعرض ملكات البحر كما تستعرض كل أم أجمل من تعرف لتزوجها ابنها. وأما الملكة لاب فهى المرأة الشريرة التى تسخر الناس لشهواتها وتستعين بالسحر لتنتقم؛ كما تستعين به العجوز، أو الصبية التى تعلمت من العجوز السحر، فى مسخ الآدميين عادة أو ردهم إلى صورتهم الآدمية. كل ما فى الأمر أن شمسة تطير إذا لبست ثوبها الريش. وكذلك الملكة لاب تستطيع أن تصبح طائراً إذا أرادت. وأما جلنار فهى تنزل البحر وتسير فى قاعه كما تسير على الأرض وتكلم أهله وتغضب وتنتصر كما تفعل على الأرض تماماً. أكثر من هذا أن أسلوب الكلام واحد وطريقة التفكير واحدة _ المحبوبة جارية والأم رءوف عاقلة والشريرة متجبرة مفحشة.

هؤلاء النساء صور رآها القاص بخياله ولم يستطع أن يتصور حولها ما يعين كثيراً على تمييزها وتوضيحها؛ لذلك ظهرت غير موافقة للكلام الذى يقول إنها شاذة خارقة، فلما أراد القاص أن يصور البحر صوره على نهج الأرض لا فرق إلا أن حصاه من الدر والجوهر؛ وأما أهله فكأهل الأرض فى كل شىء حتى فى شكلهم،

فجلنار بيعت جارية أرضية لم يشك فى ذلك واحد ممن اشتروها، وهذا أكبر دليل على شبهها بجوارى السوق. وأما عالم الجنيات فهو غامض وكل ما وصل عنه بعيد كل البعد عن أن يلون هؤلاء الجنيات بلون خاص أو ميزة معينة.

٦

بقدر ما كان هؤلاء النساء بعيدات عن حياة القاص غريبات فى إطار القصة، إلا إذا نسينا ما قيل من أنهن من الجن أو من أهل البحر وفكرنا فيهن على أنهن آدميات عاديات، كانت نساء من طراز آخر قريبًا من حياة القاص، بل إنهن كنّ من صميم هذه الحياة. كانت الجنيات أصيلات فى الليالى ولا شك دخلن الكتاب فى تاريخ متقدم من حياته. أما هؤلاء النسوة فقد دخلن الكتاب حديثاً وصورن الحياة التى عاشها فى آخر عهده بالحرية المتلاعبة وأول عهده بالتقييد والحفظ.

هؤلاء هن النساء اللاتى نراهن فى قصة جودر وقصة قمر الزمان ومعشوقته خاصة. هذه الزوج التى تشير على زوجها بما يجب أن يعمل فى أبنائه، بل هذه الأم التى تعلم ابنتها قراءة القرآن، ولو فى مخيلة القاص أو زياداته على ما وصل إليه، حيث يقول: وكان أبوهما (يعنى قمر الزمان وكوكب الصباح) يقرأ القرآن كما أنزله الله، وكذلك أمهما تقرأ القرآن، فصارت الأم تقرئ بنتها والرجل يقرئ ولده حتى حفظا القرآن وتعلما الخط والحساب والفنون والأدب من أبيهما وأمهما ولم يحتاجا إلى معلم. ثم نرى هذه الأم وقد عزم الأب على تجهيز متجر لولده فلا يفعل شيئاً إلا

إذا استشارها فى الأمر، وأم نور الدين تقوم بدور الأم العادى الذى لا زلنا نراه فى حياتنا المصرية إلى اليوم ـ دور الأم التى تغفر لابنها كل هفوة مهما عظمت وتدارى أمره وتكذب على الأب لتخلص ابنها من عقاب أبيه.

صور هؤلاء النساء قد استمدت من الواقع الحى لا خيال يزينها ولا نقل يشوهها. وإنما هو الواقع المجرد القريب. لذلك كانت صورتهن قوية نابضة بالحياة، تصور هذه البيئة بيئة التجار، التى تعرف فى مصر إلى اليوم، والتى لا تزال آثارها من عادات وتقاليد قائمة وسط المدينة المصرية الحديثة بكل قوتها.

وصورة أم جودر لا تقل عن هذه الصور قرباً من الواقع. ولكن قصة جودر قد دخلها غير قليل من عوامل السحر والخوارق، فكانت الأم تسمع من ابنها عن هذا العالم الذى عرفه هو، وهى لا تدرى من أمرها أكثر من أنه يرعاها دون إخوته، وأنه سعيد قد وفر لها أسباب السعادة لا يتركها ولا يسمح لأذى أن يقربها. وحب جودر لأمه قوى عنيف رغم سذاجتها التى تجعله لا يستمع إلى نصحها. فهو يقدم على ما تحذره منه ولكنه يجوز امتحاناً عصيباً فى طريق الكنز، وأصعب ما فى هذا الامتحان أن تظهر له صورة أمه وهو مأمور بأن يمتهن كرامتها، فيجوز الامتحان ولا يضعف إلا فى هذا الجزء الخاص بأمه، ويحتاج إلى تجربة أخرى حتى يشجع على سماع عتابها وتأنيبها له دون أن يتأثر ليمضى فى طريقه إلى الكنز. هذه الصورة القريبة للأم قد ألقت ظلها على كثيرات من شخصيات الليالى فتركت فيها أثراً ضئيلا. فهذه أم الورد فى الأكمام حين يعلم

الأب بأمر حبها لأنس الوجود يتشاور مع زوجه، لا كما يتشاور التاجر عبد الرحمن مع زوجه فى قصة قمر الزمان مع معشوقته، وإنما فيما يشبه هذا من بعيد. فإذا الأم تعمل استخارة وتفتى بأن تنفى البنت إلى جبل الثكلى فلا ينالها مخلوق. كذلك نجد صورة أم غانم التى تطرف البلاد باكية على ابنها بعد أن افتقدته تتكرر كثيراً فى صور الأمهات فى الليالى. وكثيراً ما تيأس الأم من ابنها، كما يئست أم عزيز فى قصة عزيز وعزيزة، فتبنى لابنها بيتاً للأحزان تعيش فيه باكية حتى يعود إليها، وهو فى الليالى دائماً يعود.

كذلك كثيراً ما تظهر الأم ناصحة لابنها من التمادى فى اللهو وإتلاف المال بعد موت أبيه، وقد أحست أنها أصبحت الوصية على أمره، بل أنها كثيراً ما تعطيه من مالها الخاص بعد إتلاف ماله ليصلح من حاله. هذه أم أبى الحسن الخرسانى تعطيه من هذا المال مرات وتحاول أن تكون فى الوصية على أمره حتى ينصلح حاله. ولكن المخفقات غيرها كثيرات. وهذا البطل الذى يفقد المال ثم الخلان رغم نصيحة أمه المتكررة يسير فى الليالى عزيزاً قدذل يصادف فى الدنيا عجباً يكون هو موضوع القصة.

وأما دور الأخت فقد صوره القاص تصويراً ليس هو الواقع وإن كان قريباً منه؛ فهى تحب أخاها دائماً حبًا قد ينسى القاص نفسه فى وصفه حتى ليصبح عشقاً بين حبيبين؛ فإذا كان الدهر قد فرق بينهما، كما يفرق دائماً بين الأحبة فى الليالى، فقد اختلط الأمر على القاص اختلاطاً قوياً، وأصبح الشعر والكلام والغناء كله مما يقال فى وصف فراق الحبيبين لا الأخوين. ولعل نزهة الزمان وضوء المكان التوأمين فى قصة عمر النعمان أصدق مثال.

وأما صلة الأخت بأخواتها فهى لا تكاد تصور. هى فى قصة الصبية الأولى من قصة الحمّال والثلاث بنات صلة حسد وغيرة، وهى فى قصة جانشاه حسد وغيرة وانتقام فظيع، ولكنها أحياناً صلة حب وحنان كما نجد بين البنات السبع فى قصة حسن البصرى.

٧

هذه الأدوار العادية فى حياة البيت والأسرة هى التى تصور المرأة الحرة فى الليالى خير تصوير؛ وهى التى، حتى فى دقائق الأمور، تنطبق صورتها على الواقع من تلك الحياة الشرقية عامة، والمصرية خاصة. وقد انعكست دقائق خاصة بحياة المرأة فى الليالى لابد من الإشارة إليها ولو من بعيد لقلتها. فهذا الوفاق العجيب بين الضرتين فى قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان، وفى قصة علاء الدين أبى الشامات لم يكن مستمداً من العقل أو الخيال وإنما استمد من الواقع الدقيق، الذى يلفت النظر ويميز طبقة بعينها من العامة ونفوساً معينة قد لا توجد إلا فى صميم الشعب. والعجيب أن الصورة المألوفة عن كره الضرتين لا نجدها فى الليالى. كل ما هنالك إشارات بعيدة جداً عن غيرة الزوجة من السرية. كما نجد فى قصة التاجر أيوب وابنه غانم عن السيدة زبيدة؛ وكما نجد فى شىء من الغموض فى قصة التاجر والعفريت، إذ تسحر الزوج، وهى ابنه عم زوجها، السرية لأنها عاقر بينما تلد السرية غلاماً ذكراً.

وصورة أخرى لهذه البيئة القريبة التى لا يمكن أن نغفلها، فقد رسمت غامضة فى قصة الحمار والثور وصاحب الزرع ثم وضحت وأصبحت قوية محلية فى قصة معروف الإسكافى، وهى صورة

المرأة المشاكسة التى لا ترعى لزوجها حقه من الراحة والهدوء. أما المرأة الأولى فهى تريد أن تعرف السر فى ضحك زوجها حتى ولو كان فى ذلك هلاكه كما أكد لها، ولا ينفع فيها إلا نصيحة الديك من أن تضرب بعيدان التوت فينصلح أمرها. وأما المرأة الثانية فهى من صميم هذه الحياة الشعبية المصرية، تضرب زوجها؛ لأنه أتى لها بعسل قصب بدل عسل النحل لتأكل به الكنافة. ثم لا ترحمه بل تشكوه إلى القاضى وتنغص عليه الحياة حتى ليفضل عليها الموت لو استطاع؛ وتظل شبح نكد وتنغيص فى حياة الرجل حتى بعد أن يواتيه الحظ ويسعفه الزمان بما لم يكن يجسر على أن يتمناه. ولعل اسمها الذى اختاره لها القاص طريف طرافة هذا الدور الشعبى القوى الحى الذى تقوم به وهو «فاطمة العرة».

وقبل أن ننتهى من الكلام عن دور المرأة فى الليالى، لا يفوتنا أن نشير إلى أنها استغلت فى سرد الوصف المادى لها كثيراً؛ وكان هذا الوصف سبباً من أسباب كثيرة، منها ما هو أقوى ولا شك، فى رواج هذه القصص عند طبقة الشعب. بل إن أخباراً قصيرة تافهة، أو مجرد وصف أريد به المفاضلة بين أنواع من النساء، اتخذ موضوعاً لقصة، فاتخذ له إطار واه ضعيف لمجرد أن يسرد هذا الوصف؛ كما نجد فى قصة الجوارى المختلفة الألوان وما دار بينهن؛ وإضافة مثل هذا الخبر إلى الليالى واضحة الافتعال. كذلك نجد بين مجموعة قصص عن عدم الاغترار بالدنيا، بل فى خبر خاص بسيدة المشايخ كما يسميها الراوى، مجرد وصف يفاضل فيه بين صفات المرأة والصبى، مما يدل دلالة واضحة على أن مثل هذا الوصف، بل كل هذا الوصف الذى حشر حشراً وسط القصص

بمناسبة وبغير مناسبة، كان مما أضيف إلى الكتاب عامة. ولقد أضيف إضافة متأخرة؛ فليس أدل على ذلك من أن هذا الوصف المادى يوجد بنفس الألفاظ، قلقاً كثيراً ومدمجاً إدماجاً ما أحياناً، من أول الكتاب لآخره.

والذى يلوح لى بعد أن تأملت أمر هذه الأجزاء المفحشة من الليالى، أنها قليلة جداً إذا تصورنا أنه بسببها وصم الكتاب وصمة نفته عن جمهور القراء من طبقات معينة فى الشرق عامة ومصر خاصة. والواقع أن حشر بعض هذا الوصف ظاهر الافتعال، كان يمكن أن يستغنى عنه القاص فلا تضر قصته بذلك شيئاً، وأن حشر بعض هذه المواقف كموقف الفحش فى قصة قمر الزمان، المكرر فى قصة على شار وزمرد الجارية، يمثل ذوق العامة فى عصر معين، وهو قد فصل فيه قاص متأخر، وأكبر ظنى أنه كان فى أصله مجرد تنويه أو إشارة استغلت فيما بعد لسرد هذه التفاصيل.

بإحدى هذه الصور المختلفة أو بأكثر من واحدة منها، ظهرت المرأة فى كل قصة من قصص الليالى تعلب دورها وتكون عنصراً مهمًا ، إن لم يكن الأهم، فى تسيير دفة الحوادث فيها. ذلك أن الكتاب صور الحياة الخاصة لأبطاله وسامعيه أكثر مما صور أى شىء آخر، وفى تلك الحياة تحتل المرأة المقام الأول فيما يحدث فيها من أحداث، وما يثار فيها من عواطف.

خاتمة

كل هذه الموضوعات التى حاولنا أن ندرس بعض نواحى الكتاب من خلالها ترينا شيئاً من الآفاق الواسعة، التى تفتحها الليالى للبحث والدرس. بل إن من هذه الموضوعات ما لو اختص البحث به لكان ميدان الدرس فيه أوسع ولكانت النتائج التى يمكن أن نصل إليها أكثر بل أصدق فى تصوير الكتاب وحياته. ولكنا اضطررنا إلى أن نعرض لكل هذه الموضوعات؛ لأن الكتاب لم يدرس بعد على هذا النحو، ولأننا نرى أن التخصص فى درس ناحية بعينها من الأثر الأدبى درساً مفصلا دقيقاً لابد من أن يسبق بخطوة أولية هى العرض العام لموضوعات الدرس ولصورة الكتاب. وهناك أيضاً نواح مختلفة فى هذه القصص لم يتسن لنا درسها لقلة ما وجدنا من أسس نستطيع أن نعتمد عليها، من جهود سابقة تنظم أمر الكتاب بعض التنظيم أو تصور حاله بعض التصوير.

كذلك نعترف أننا قد أطلنا أحياناً فى بعض مقدمات الفصول قبل عرض صورة الموضوع فى الكتاب، وما ذاك إلا لأن دراسة

الأدب الشعبى فى الشرق لا تكاد توجد، وهى فى الغرب لا تزال فى خطواتها الأولى. فلم يكن بد لنا من عرض الموضوع فى سرعة أولا لنستطيع بعد ذلك أن نرى بعض مظاهره المختلفة فى قصص الليالى. ولقد حرصنا قدر المستطاع ألا نعرض من الموضوع إلا أمس نواحيه بتلك الصورة التى ظهر عليها فى الليالى. ولقد اضطررنا أحياناً أن نعرض من بعيد وفى سرعة صورة من هذا الموضوع خارج الليالى لتبرز مميزات صورته فى الكتاب، ولتتضح معالمها الأساسية وصفاتها الخاصة بتوافقها لهذه الصورة الغريبة أو القديمة أو باختلافها عنها.

ونحن لا ندعى أننا قد وصلنا إلى نتائج مهمة أو أحكام مقررة فى الموضوع؛ فقد شغلنا البحث نفسه فى أكثر الأحيان عن النظر إلى غاية أخرى غير الاستمرارفيه. ولكنا نأمل أن نصل بهذه الرسالة إلى غايتين: الأولى أن نكون قد لفتنا النظر إلى دراسة آدابنا المصرية الشعبية، ففى هذه الدراسة، غير اللذة التى تتيحها دراسة الأدب الحى دائماً، أمل كبير فى الوصول إلى تفهم نفسية هذا الشعب، لأنها أصدق مما قد توصلنا إليه دراسات أخرى وأعمق. ولفهم نفسية الشعب آثار لا تعد فى مختلف النواحى الاجتماعية والسياسية؛ ولكن لفهمها، وهذا هو الذى يعنينا، أكبر الأثر فى دراسة الأدب المصرى قديماً وحديثاً، وأكبر الأثر فى إنتاج الأدب المصرى الجديد الحى، الذى يغذى طبقات الأمة كلها على السواء، بل الذى يغذى أدب الأمم الأخرى بخواصه التى يمتاز بها منها. فأغانينا الشعبية وقصصنا الشعبية بل حياتنا الشعبية، بكل ما فيها من مظاهر الفن، مواد وفيرة يتجلى فيها الروح المصرى

وتبرز فيها الشخصية المصرية الحية التى طاولت الزمن بأزخر مما صورها، ومالا يزال يصورها، أكثر أدب الخاصة فى مصر. وأما الغاية الثانية فهى أن نكون قد استطعنا أن نبرز صورة لأشهر كتاب فى القصص الشعبى المصرى تغزى الباحثين فى القصص، أو الأدب عامة، بدراسة هذه المجموعة من القصص دراسة تصل بجهودهم المثيرة المتتالية فى أمر هذا الأثر العظيم إلى ما لم نستطع أن نصل إليه بعد.

فهرس

تقديم ٧
مقدمة ١١

الكتاب الأول

ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب ٢١

الكتاب الثانى

تأليف الكتاب ١١٩

الكتاب الثالث

الفصل الأول: الخوارق فى ألف ليلة وليلة ١٩٥
الفصل الثانى: الموضوعات الدينية فى الليالى ٢٣٩
الفصل الثالث: الموضوعات الخلقية فى الليالى ٢٦٧
الفصل الرابع: موضوع الحيوان فى الليالى ٢٩٧
الفصل الخامس: الحياة الاجتماعية فى الليالى ٣٢١
الفصل الساس: الموضوعات التاريخية في الليالى ٣٥٥
الفصل السابع: الموضوعات التعليمية فى الليالى ٣٩٩
الفصل الثامن: المرأة فى ألف ليلة وليلة ٤٢٩
خاتمة ٤٦١



www.culturepalaces.com.eg
www.gocp.gov.eg
www.qatrelnada.com.eg
www.althaqafahlgadidah.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com.eg



الثمن : خمسة جنيهات

تصميم الغلاف : فكرى يونس